

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Johana Lomová

Teoretické základy anglo-amerického land artu

a jejich reflexe v českém prostředí

The Theoretical Background of Anglo-American Land Art

and its Transformation in Czech Context

Praha 2010

vedoucí práce: Doc. Marie Klimešová

Děkuji za podnětné připomínky, milé vedení a trpělivost
Doc. Marie Klimešové a za konzultace Věře Jirousové.

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“

V Praze dne 11. srpna 2010

Johana Lomová

anotace

Diplomová práce popisuje umělecký směr land art v počátcích vzniku a době jeho rozšíření na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století v USA a v ČSSR. Směr je vykládán v kontextu doby, ve které vznikl, respektive místa, kde byl následně přisvojován. První část práce seznamuje čtenáře s autorskými texty amerických umělců, a poukazuje tak na dobově podmíněný kritický obsah jejich prací. V části druhé je na základě publikovaných článků v dobovém tisku popsán proces osvojení směru land artu českou výtvarnou scénou a posuny v jeho interpretaci směřující k hledání kosmologického výkladu. Práce popisuje land art jako uměleckou tvorbu, která na přelomu šedesátých a sedmdesátých let reflektovala odlišné formy rezistence na západní, respektive na východní straně tzv. železné opony.

The M.A. thesis describes an artistic approach called Land Art and its development in the end of the Sixties and the beginning of the Seventies in both the USA and the ČSSR. Methodologically the thesis follows a premise that Land Art was shaped by its time (e.g. its social and political contexts). The thesis first introduces texts that were written by the American artists and are regarded as an important element in artistic efforts to create a new form of art. The Czech understanding and appropriation of land art follows. Since early Czech representatives of the land art did not produce similar texts themselves, the case of land art in Czechoslovakia is studied using contemporary writings by art historians and critics close to the artists. The difference in the understanding of land art in both countries may be summarized as critical on the side of American artists, and cosmological on the side of the artists in Czechoslovakia. However on a more general level, the meaning of land art as primarily a statement against the establishment and will for freedom, were present in both social and political contexts.

klíčová slova

- *dějiny umění
- *20. století
- *land art
- *umění a společnost
- *pseudomorfismus
- *kritická teorie
- *Smithson, Robert
- *Chaloupecký, Jindřich
- *Ságlová, Zorka
- *Cigler, Václav
- *Výtvarná práce

keywords

- *art history
- *20th century
- *land art
- *art and society
- *pseudomorphism
- *critical theory
- *Smithson, Robert
- *Chaloupecký, Jindřich
- *Ságlová, Zorka
- *Cigler, Václav
- *Výtvarná práce

obsah

1. předmluva	8
1.1. časové a prostorové vymezení	10
1.2. zdrojové texty	12
1.3. volba tématu / současné texty o land artu	12
1.4. metodologie	16
1.5. poznámka k překladu	19
1.6. poznámka k ilustracím	20
2. širší historický kontext	22
2.1. Spojené státy americké	23
2.1.2. komerční charakter umění	24
2.2. Československo	25
2.3. výtvarná scéna konce šedesátých let	26
2.3.1. land art z formálního hlediska	27
2.3.2. co je land art?	28
2.3.3. český land art	29
3. klíčová slova a land art v USA	31
3.1. text jako součást tvorby / texty západních land artistů a kurátorů	31
3.1.1. texty vs. rozhovory	32
3.2. aktuální témata land artu a jejich textové zpracování	33
3.2.1. galerie a komodifikace	33
3.2.2. entropie	39
3.2.3. vztah ke geologii a Zemi	43
3.2.4. místo	45
3.2.5. časovost	53
3.2.6. sociální a politické cíle land artu	55
3.2.6.1. místní specifita jako společenský komentář	60
3.2.7. závěr klíčových slov	62
3.3. terminologie: označení earthworks, ecologic art a land art	63
3.3.1. earthworks	64
3.3.1.1. román Earthworks	65
3.3.1.2. výstavy Earth Works a Earth Art	66

3.3.2. ecologic art a umění jako forma rekultivace	71
3.3.3. land art	74
3.4. závěr	77
4. reflexe land artu v Československu	
v období nastupující normalizace	79
4.1. český land art	79
4.2. teoretický aparát českých land artistů	80
4.3. čeští představitelé land artu v dobovém tisku	82
4.4. informace o zahraničním land artu v českém tisku	86
4.5. publikované úvahy o land artu a klíčová slova, kterým se čeští kritici umění v souvislosti s land artem věnovali	94
4.5.1. ekologie a vztah k přírodě	94
4.5.2. land art jako zobrazení přirozené podstaty člověka, land art jako happening	97
4.5.3 kosmologie, velkolepost přírody a komodifikace	98
4.5.4. land art jako forma postmoderny	100
4.5.5. vlastnosti land artu: pomíjivost, jeho destruktivní a kritická podstata	102
4.5.6. shrnutí klíčových slov, se kterými pracovali čeští kritici umění	106
5. závěr	108
seznam použité literatury	111
seznam zkráceně citované literatury	116
seznam vyobrazení	117
přílohy	121

Motto:

*„Art's development should be dialectical
and not metaphysical.“*

(R. Smithson, 1972)¹

1. předmluva

V diplomové práci se zabývám uměleckým směrem zvaným land art, texty umělců hlásících se k tomuto směru, jeho místně specifickými vlastnostmi a mezinárodním rozšířením.² Zvláštní důraz kladu na uvažování o land artu v místě jeho vzniku a na jeho následné o(při)svojení umělci a teoretiky v bývalém Československu.³ Součástí mého přístupu je reflexe dobové „decentralizace“ (Craig Owens, 1950–1990) výtvarného umění, která do popředí zájmu výtvarných umělců postavila text, jenž získal zásadní podíl na obsahu uměleckých děl; publikované názory umělců svou existencí spoluvytvářely význam uměleckých objektů.

Při „překladu“ výtvarné myšlenky z jednoho prostředí do druhého často dochází ke proměně jejího smyslu, aniž by se formální vlastnosti s přechodem do nového kontextu zásadním způsobem změnily. Důvodem posunu může být nejen jazyková bariéra, ale také ukotvení názorů umělce v společenské a kulturní realitě země, kde působí. Tuto změnu lze názorně dokumentovat právě s pomocí textů, které umělecké dílo doprovázejí.

¹ „Vývoj umění by měl být dialektický a ne metafyzický.“ (Robert SMITHSON: Cultural Confinement, in: HARRISON, Charles / WOOD, Paul (ed.): Art in Theory 1900–2000s, Blackwell Publishing 2003, 971).

² Označením land artu za umělecký „směr“ implikují analogii se směry avantgardními, jejichž existence byla založená na manifestech, společných vystoupeních a proklamativních označeních.

³ Vznik land artu se tradičně vkládá do prostředí USA. Řada evropských představitelů tohoto směru v USA vystavovala, ale aktivně zde nepůsobila. V textu proto synonymně užívám označení američtí a západní land artisté.

V případě směru land art je tato „realita země“ zvláště podstatná. Původ směru se datuje do umělecky a společensky dynamického období konce šedesátých let, kdy se výtvarná tvorba stala důležitou součástí politického dění, respektive jeho komentářem a nesla silně kritický obsah.⁴ Pro pochopení zkoumaného směru je proto nezbytné alespoň stručně nastínit dění v zemích, o které se v diplomové práci zajímám: Spojené státy americké a Československá socialistická republika, a při interpretaci děl a textů tento kontext zohledňovat.

V osnově práce sleduji rozdělení na dvě hlavní části, které jsou zařazeny za obecnější informace o historických souvislostech vzniku land artu a nástin formálních aspektů tohoto směru. První část práce představuje americké formy land artu pomocí klíčových slov, kterým se umělci ve svých textech věnovali, a dále skrze úvahu nad existencí tří paralelně existujících variant zkoumaného směru – „land art“, „earthworks“ a „ecological art“ – vymezujících svůj obsah také volbou svého označení. Výběr témat a textů představených v této první části není vyčerpávající; zaměřuje se na ty, které podle mého názoru nejvýrazněji utvářely americký land art v době, kdy se objevil na americké výtvarné scéně a začal pronikat do ostatních částí světa.

Druhá část diplomové práce se věnuje užívání zkoumaného termínu land art v československém tisku přelomu šedesátých a sedmdesátých let, poukazuje na nezájem o jeho původní historicky a časově podmíněný obsah, popisuje čím se zkoumaný směr stal na základě svého nového kontextu, a kteří čeští autoři byli za land artisty ve vymezené době považováni.

⁴ Srov. Thomas CROW: The Rise of the Sixties, Yale University Press 2005. Slovo kritický používám jako ekvivalent anglického „critical“ v návaznosti na „critical theory“, tedy na teorii tematizující snahu radikálně kritizovat současnou společnost a zavedené přístupy k ní.

1.1. časové a prostorové vymezení

Časový rámec zkoumaného tématu se omezuje na léta formování směru. Počátek svého zájmu proto vkládám do poloviny šedesátých let, kdy první výstavy představily land art jako sílící umělecký proud, a konec do roku 1973, kdy zemřel pravděpodobně nejvýznamnější americký land artista, Robert Smithson (1938–1973). Zmíněné období přelomu desetiletí považuje za zásadní také Lucy Lippard (*1937), která v knize *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* popisuje land art jako součást tendencí směřujících ke konceptualizaci výtvarného umění.⁵

Časové vymezení práce je signifikantní i pro české prostředí. Zatímco v polovině šedesátých let se v rámci společenského a politického uvolňování, spojeného se svobodnější existencí umělců, začaly intenzivněji navazovat kontakty se zahraničím, rok 1973 a proces normalizace toto snažení definitivně ukončil.⁶

Časové vymezení práce se na první pohled může zdát ukvapené. Je pravdou, že land art se v Československu mohutněji rozšířil až na konci sedmdesátých let a během dekády následující, jak dokazuje například symposium na chmelnici v Mutějovicích (1983) a tvorba Ivana Kafky, či Magdaleny Jetelové.⁷ Hlavním důvodem pro můj soustředěný pohled o land art však není kvantitativní výskyt zájmu o tento směr, ale snaha popsat přímý kontakt české výtvarné scény s nově se formujícím směrem na západě. Na základě zkoumaných textů můžeme konstatovat, že ve vymezeném období, které těsně obklopuje události Pražského jara, existovalo propojení mezi západem a východem, které dovolovalo vnímat mimo jiné směr land art v aktuálním čase, a proto také

⁵ Lucy LIPPARD: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California 1997.

⁶ Ivan JIROUS: Zpráva o třetím hudebním obrození, in: ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar (ed.): *České umění 1938–89*, Academia 2001, 375.

⁷ Srov. Marie JUDLOVÁ: Symposium v Mutějovicích, in: *Výtvarné umění 1996*, č. 1/2, 54–60.

v aktuálním kontextu. Období zároveň vymezuje léta, kdy na obou stranách tzv. železné opony docházelo k aktivnímu promýšlení směru, který nebyl ještě fixně určen, a poskytoval proto široké možnosti pro uvažování obecně o výtvarném umění.

Pozdější práce umělců zabývajících se land artem v USA i v Československý na konci sedmdesátých let navazovaly na již definovaný výtvarný směr. Často proto byly především formálním pohledem na existující umělecké směřování, spíše než snahou o promýšlení nových forem výtvarného umění.⁸ Kdybychom land art vnímali jako styl, pak období představené v této práci mapuje fázi jeho formování. Přelom sedmdesátých a osmdesátých let je naopak pokračováním již promyšlených strategií, které můžeme označit za jistý typ formalismu.

Popsané uvažování o land artu, které je v mnoha ohledech nutně schématické, zastává také Lucy Lippard, která vývoj směru po roce 1973 charakterizuje jako umění „domestikované, překultivované a institucionalizované“,⁹ nebo Samuel P. Hays, podle něhož pozdější vztahování se k zemi ztrácí původní dynamický obsah tím, že již netouží být komentářem politického dění, ani se nepokouší vymanit z područí trhu s uměním.¹⁰ Ilustrací postupné formalizace land artu je měnící se vztah jeho představitelů k uměleckým sympoziím a zahradní architektuře, tedy k oficiálně organizovaným setkáním, či k úpravám reprezentativních zahrad na zakázku jejich majitele.¹¹ Zatímco na konci šedesátých let se jednalo o typ činnosti, která byla pro land artistry nepřijatelná, počátkem sedmdesátých let se již sta-

⁸ Jistě existují výjimky, předpoklad používám jako obecný popis situace.

⁹ Suzaan BOETTGER: *Earthworks, Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press 2002, s. 239.

¹⁰ Samuel P. HAYS: *Beauty, Health, and Permanence: Environmental Politics in the United States, 1955-1985* (Studies in Environment and History), Cambridge University Press 1987.

¹¹ Toto platí především v USA, některá sympozia v Československu zůstala neoficiální touhou po konfrontaci názorů.

la podobou neproblematickou a časem také nejcharakterističtější vlastností land artových realizací.¹²

1.2. zdrojové texty

V diplomové práci chci poukázat na místně a historicky specifický charakter land artu v západním světě a jeho osvojení v prostoru bývalého Československa. V prvním případě tak činím pomocí publikovaných textů samotných land artistů a koncepcí prvních výstav, které nesly jméno tohoto směru. V případě druhém pak představuji dobové texty teoretiků a historiků umění, které byly publikovány v periodikách věnovaných výtvarnému umění.

U umělců amerických pracuji pouze s publikovanými texty, tedy s výkladem, který umělci zveřejňovali souběžně s výtvarným dílem jako jeho nedílnou součást, a který v divácích spoluutvářel smysl nového uměleckého směru. V českém kontextu podobné texty neexistují, a proto pracuji s dobovou kritickou reflexí, která také usilovala o to přiblížit nový směr divákům. Rozhodla jsem se proto zohledňovat pouze materiály oficiálně vydané ve veřejně dostupných tiskovinách, respektive katalogích výstav, tj. ty, které podobně jako v USA slova samotných umělců, spoluutvářely smysl nového uměleckého směru.¹³

1.3. volba tématu / současné texty o land artu.

Československému land artu se v poslední době věnovalo několik historiků umění. K jeho opakovanému promyšlení v kontextu americké vý-

¹² srov. Robert SMITHSON: Sonsbeek, in: Artforum X, č. 3, 1971. Příkladem v českém prostředí je spolupráce Magdaleny Jetelové na projektu sídliště Jižní město.

¹³ Články určené široké veřejnosti jsou nejen jakýmsi „tvrdým“ materiálem (nepodléhají selektivním vzpomínkám pamětníků), ale také pomáhají pochopit dobu z jiného úhlu pohledu než prizmatem izolované skupiny neoficiálních umělců; dokumentují dění ve veřejně dostupných médiích v době nastupující normalizace.

tvarné scény mě vede nekritické používání termínu land art a opakování s ním spojených klišé. Označení je užíváno automaticky, aniž by byl zohledněn jeho komplikovaný a dobově podmíněný obsah; postupně se pod termín land art řadí jakákoli umělecká forma pracující s přírodou, přičemž původní ideový náboj upadá v zapomenutí a označení zahrnuje i díla, která původní smysl tohoto uměleckého směru vlastně popírají. Účelové užívání termínu má v publikovaných textech historiků umění jistě své opodstatnění, když připustíme, že cílem existujících prací je popis dění na české umělecké scéně.

Mezi nejdůležitější studie na toto téma patří kniha Akční umění od Pavlíny Morganové, která řadí český land art do kategorie akčního umění a v zásadě tím sleduje strategii Lucy Lippard ve zmíněné knize o dematerializaci objektu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kterou však uvažováním o akčním umění namísto umění konceptuálního, lehce proměňuje.¹⁴

„V českém prostředí se pojmem land – art označuje v širokém slova smyslu jakákoliv akce či instalace pracující s přírodními elementy nebo realizovaná v přírodním prostředí.“¹⁵

Další dva zásadní příspěvky k diskusi o land artu, které dobře dokumentují volné užívání tohoto označení, jsou katalog výstavy Z mesta von, kterou uspořádala Galéria mesta Bratislavy v roce 2007, a text Jiřího Zemánka publikovaný v Českých dějinách výtvarného umění.

Daniela Čarná v katalogu výstavy pracuje s termínem land art (respektive earth art) jako s označením uměleckých děl vzniklých především v USA a vytvořených ze země.¹⁶ Čarná lpí na formální, respektive materiální definici land artu, a přestože dále v textu přiznává, že land art byl reakcí na omezenost galerijního prostoru a uměleckého trhu, svoji původní definici nerozšiřuje a upozorňuje především na jeho formální kvality: umělci „odchádzali do vzdialených, rozlvaných

¹⁴ Srov. LIPPARD 1997.

¹⁵ Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Votobia 1999, 19.

¹⁶ Daniela ČARNA: Z Mesta Von, Galéria města Bratislavy 2007, s 9, pozn. 2.

a těžko dostupných neobývaných oblastí, púští, alebo zdevastovaných krajín ...".¹⁷

Text Jiřího Zemánka v kanonických dějinách českého umění uchopuje směr land art skrze knihu amerického historika architektury Johna Beardsleyho *Earthworks and Beyond* (poprvé vydáno 1984).¹⁸ V návaznosti na ni Zemánek land art popisuje jako formu krajinné architektury, zmiňuje vztah land artu k ekologické krizi moderní společnosti a směr spojuje se snahou vymanit se z područí trhu. Beardsleyho popis však dále rozšiřuje a land art vkládá do souvislosti s geomancií a „posvátným rozměrem přírodního světa“, které považuje za zásadní téma směru.¹⁹

Český land art Zemánek popisuje jako směr nezávislý na americkém vývoji a vytváří pro něj vlastní genealogii počínající sochařskými zásahy do krajiny od barokního sochaře Matyáše B. Brauna v Kuksu, konceptem obytné krajiny Ladislava Žáka a obecně sochařskými sympózií v krajině.²⁰ Land art má podle autora textu v českém prostředí nejen vlastní rodokmen, ale také svá formální specifika definovaná typem „intimní, uzavřené a malebné“ české krajiny.²¹

Problematicčnost používání termínu land art způsobem, jakým to činí Čarná a Zemánek, souvisí s vlastnostmi tohoto směru v západním světě. Při bližším zkoumání amerického land artu se ukazuje, že prací, které by formálně odpovídaly popsanému odchodu do nedostupného ústraní a tvorbě monumentálních objektů, bylo ve zkoumaném období jen málo. Naopak velká část land artových realizací neopustila měst-

¹⁷ ČARNA 2007, 3-4.

¹⁸ John BEARDSLEY: *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, New York 2006.

¹⁹ Jiří ZEMÁNEK: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, in: *Dějiny českého výtvarného umění VI/I*, ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.), Academia 2007, 501.

²⁰ Ibidem 502.

²¹ Ibidem 501.

skou a lidmi kultivovanou krajinu, kde vznikaly efemérní zásahy z různorodého materiálu.

Vztah ke krajině architektury z představitelů vrcholného land artu v USA explicitně odmítal například Robert Smithson, který také, stejně jako další umělci směru land art, kritizoval především architektonický a tedy nutně trvalý koncept takových soch.²²

Za zásadnější, než zjednodušující formální popis určitého typu děl reprezentujících land art, však považují interpretaci směru jako umělecké formy pracující s geomancií a s mýtickou symbolikou. Američtí historici umění dnes stejně jako v době vrcholícího zájmu o land art v sedmdesátých letech tento přístup odmítají. Mezi nejvýznamnější z těch, kdo se věnují land artu patří například již několikrát zmíněná historička umění Lucy Lippard, která ve vztahu k tomuto směru mytologizaci odmítá.

„Potom všem co jsme se naučili z marxismu o potřebě „demystifikovat“ společenské struktury a o nutnosti zajistit jejich přístupnost všem sociálním třídám, by celková remythologizace (umění) byla velkou chybou.“²³

Mytologizace umění tedy podle Lippard vede k jeho elitářskému uzavření sama do sebe, což je v přímém protikladu k úsilí uměleckého směru land art v šedesátých letech. Podobně odmítá metafyzické uvažování o land artu také americký historik umění Craig Owens (1950–1990), a to přímo v souvislosti s tvorbou nejznámějšího amerického land artisty, který dal novému směru tvář.

„... Smithsonova (umělecká) činnost byla hluboce kritická, zapojená do dekonstrukce zděděné metafyzické tradice, kterou on sám vnímal jako více méně zničenou. Úspěch tohoto jeho snažení může být měřen tím, s jakou kritickou přísností v textech (zařazených do posmrtně

²² Srov. Robert SMITHSON: Sonsbeek, in: Artforum X, č. 3, 1971, 12.

²³ “After all we have learned from Marxism about a necessity to „demystify“ social structures and ensure their accessibility to all classes, a wholesale „remythologization“ (of art) would be a terrible mistake.” (LIPPARD 1997, 9).

vydané antologie textů Roberta Smithsona) promýšlí svůj vztah k těmto zděděným konceptům. Neschopnost současné teorie, která příliš často funguje ve vakuu, vidět své vlastní počiny (svou vlastní existenci) ve Smithsonově praxi, je a zůstává skandální."²⁴

V duchu zmíněných teoretiků umění se pokouším v první části práce vrátit americký land art šedesátých let do jeho původních souvislostí a následně v druhé části pochopit proces, který vedl k posunu v užívání termínu v prostředí Československa.

1.4. metodologie

V diplomové práci je land art popisován jako směr, u kterého není na místě vytvářet národně podmíněné genealogie sahající hluboko do minulosti. Hlavním důvodem jsou historické okolnosti vzniku tohoto směru a jeho ukotvení v soudobé místní politické a umělecké situaci. Zjednodušeně můžeme konstatovat, že land art je formou postminimalismu silně ovlivněného snahou o konceptualizaci a demokratizaci výtvarného umění.²⁵

Pro uvažování o vztahu amerického (potažmo západního) a českého land artu mi je inspirací text Západní a Východní krychle od Tomáše Pospiszyla.²⁶ Obdobně jako Pospiszyl nevěřím, že formálně blízké objekty musí nutně nést stejný význam, a jejich obsah se proto snažím uchopovat způsobem, který formální podobnosti přesahuje. Následuji proto Pospiszylem formulované konstatování, že podobná umělecká díla

²⁴ „... for Smithson's activity was a thoroughly critical one, engaged in the deconstruction of an inherited metaphysical tradition, which he perceived as more or less ruined. And the success of his enterprise may be measured by the critical rigor with which his relation to inherited concepts is thought in these texts. Yet the failure of contemporary theory, which too often operates in a vacuum, to see its own realization in Smithson's practice is, and remains, a scandal." (Craig OWENS: Earthwords, in: October 10, 1979, 130).

²⁵ Definice do které jednoznačně nezapadají například Braunovy sochy.

²⁶ Tomáš POSPISZYL: Srovnávací studie, FRA 2005, 131-156.

se liší na základě odlišné tradice, ze které vyrůstají, a kontextu, který je obklopuje.²⁷ Oporu v tomto přístupu nalézám také v teorii pseudomorfismu, tak jak ji definoval Yve – Alain Bois. Ten tvrdí, že formální blízkost uměleckých děl nutně neznamená jejich identický obsah, který je formován kontextem historickým, sociálním a politickým.²⁸ V souladu se zmíněnými teoriemi můžeme konstatovat, že objekty vzniklé v západním prostředí mohly být inspirací pro prostředí české, odlišnost kontextu, pro který umělecká díla vznikala, však zásadně změnila jejich obsah.

Jedním z těchto posunů může být například Pospiszylem popsany rozdíl mezi významem modernismu ve východní Evropě a v USA.²⁹ Zatímco v Československu měl modernismus kritický obsah již na základě své pouhé existence a do uměleckých děl nemusel být dále vkládán zobrazivý či textový komentář politického uspořádání, ve Spojených státech amerických zůstal například nezobrazivý minimalismus uměleckou formou bez metaforických a politických obsahů.³⁰ Logickou reakcí autorů tohoto směru na formalistické vnímání jejich tvorby se proto v USA stal verbální komentář směřující k přímočaré politizaci uměleckého díla.³¹

Návodem k uvažování o formách land artu jsou proto v americkém prostředí nutně texty umělců. V prostředí československém, kde s ohledem na ideologický dozor státních orgánů umělci dost dobře nemohli jako součást svých děl zveřejňovat kriticky koncipované texty, se pochopení umělecké tvorby umělců označovaných za land artisty stává náročnou interpretací jemných náznaků a odkazů, při níž je

²⁷ Ibidem 139.

²⁸ Yve – Alain BOIS: Pseudomorphism: What to make of look-alikes?, in: <http://lucian.uchicago.edu/blogs/opc/video/2007/11/yve-alain-bois/>, vyhledáno 11. 8. 2010.

²⁹ Za modernismus označuje formy inspirované meziválečnou avantgardou.

³⁰ POSPISZYL 2005, 131–136.

³¹ V případě minimalismu jím byla například výstava v newyorské Paula Cooper Gallery nazvaná „Peace show of Minimal Art“, která se konala na podporu „the Student Committee to End the War in Vietnam“ (studentské iniciativy pro ukončení války ve Vietnamu). (BOETTGER 2002, 144).

těžké vyhnout se projekci subjektivní zkušenosti interpreta, navíc formované s odstupem desítek let a radikální proměny české společnosti. Svůj pokus rekonstruovat aktuální recepci land artu v Československu proto zakládám na publikovaných textech. Tak se pokouším popsat, čím vším land art mohl na přelomu šedesátých a sedmdesátých let být pro československého diváka, respektive které vlastnosti land artu západního považovali čeští historici umění za zásadní a hodné publikování.

V neposlední řadě můžeme o směru land art přemýšlet jako o označení vzniklému jako sociální konstrukt, jak tomu sama činím v závěru práce. Jeden z autorů teorie stylu jako sociální konstrukce, Albert Bergessen, tvrdí, že umělec při své tvorbě vyjadřuje nejen svůj vlastní záměr, ale také dobu ve které tvoří, tím, že svou tvorbu nutně vkládá do souvislosti s myšlením širší sociální komunity. Vzniká tak komunitní aspekt umělecké produkce, jejíž členové pracují s vymezeným kódem („restricted code“), který v rámci komunity nepotřebuje vysvětlení, ale mimo ni samotnou ano.³² Styl se tak stává „souborem konvencí používaných danou komunitou umělců“ („set of conventions used by a social community of artists“). Styl nejen umělce spojuje, ale také je zavazuje k určité činnosti a určitým přístupům.³³

„Malba nebo sochařství může být považováno za druh vizuálního rituálu, jehož předvedení je zakódováno v uspořádání fyzických a prostorových materiálů. Tato vizuální struktura v sobě nese základní společenské předpoklady vlastní pro skupinu, ve které je vytvořena.“³⁴

³² „community aspect of artistic production“ (Albert BERGESSEN: The Semantic Equation: A Theory of the Social Origins of Art Styles, in: Sociological Theory 2, 1984, 188).

³³ Ibidem 188.

³⁴ „Painting or sculpture can be considered a kind of visual ritual whose performance is encoded in the arrangement of physical and spatial materials. This visual structure encodes the fundamental social assumptions of the group in which it is produced.“ (Ibidem).

Sociální konstrukce stylu se v kontextu moderního umění silně ukazuje v meziválečném období, kdy jednotlivé umělecké skupiny představovaly nejen umělce, kteří si byli formálně blízcí, ale především je propojovaly blízké názory na uspořádání společnosti.

Zpětnou reflexí uměleckých komunit spojovaných s jednotlivými směry šedesátých let definoval Dan Grahams, který o vztahu umění šedesátých let k různým životním postojům mluvil v rozhovoru z roku 1988.

„Tedy minimalismus měl blíže k existencialistům, kteří propadli deziluzi, typu Antonioniho a Becketta, což je pozice levice v deziluzi. Jak se to (umění) blížilo konceptualismu, postoje začaly být morální, utopické, puritánské a osobní ... ve smyslu osobního ethosu; bylo to bližší Nové levici (termín the New Left). ... Pop art byl blíže zábavní rock and rollové kultuře, která Nové levici nedůvěřovala.“³⁵

1.5. poznámka k překladu

V textu diplomové práce nepřekládám anglické názvy textů zahraničních umělců i pro označení jejich děl. Američtí umělci často programově a promyšleně pracují s jazykem a dávají svým dílům mnohavrstevné názvy. Víceznačné obsahy anglických označení by překladem mohly svou mnohovýznamovost ztratit a zároveň získat implikace v originálu nepřítomné.

Překlad uvádím pouze v poznámce pod čarou také v případě Smithsonovy teorie prostranství/neprostranství. Ta má v anglickém originále silnou dynamiku, která se nutně v českém překladu ztrácí, jak ostat-

³⁵ „Well, Minimal was closer to disillusioned existentialist intellectual, say from Antonioni to Beckett, which is a disillusioned left position. As it veered to Conceptual, (it) would be moral, utopian, puritanical and personal ... in the sense of the personal ethos; it would be closer to the New Left. ... Pop would be closer to rock-and-roll fun culture, which would distrust the New Left.“ (Suzaan BOETTGER: *Earthworks, Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press 2002, 157).

ně ukazuje český text v Srpově edičním počínu earth & minimal & conceptual art.³⁶

Již obsah samotného označení land art, respektive jeho další formy earthworks a ecologic art, se překladem velmi zkresluje. V textu proto ani tento termín nepřekládám; jeho význam, respektive významy, pouze podle potřeby vysvětluji v textu. Jako označení neutrální používám „land art“, které se až na výjimky nevztahuje k žádnému hlubšímu obsahu.

1.6. poznámka k ilustracím

Ilustrace diplomové práce pocházejí z dobového tisku a z katalogů výstav, které proběhly ve zkoumaném období. Použité snímky tak dokreslují dobový pohled na směr a snad můžeme také říci, že se z velké části jedná o pohled samotných umělců na své vlastní práce. Zdrojem mi byly katalogy výstav „Earth Art“ na Cornellově univerzitě, „Land Art“ v TV Gallery, „Conceptual Art, Arte Povera, Land Art“ v Turíně a časopis Artforum. Ilustrace doplňující druhou část práce, která se věnuje českému prostředí, respektive land artu na české výtvarné scéně, jsou snímky publikované v místním tisku, které tak ukazují s jakými zahraničními pracemi mohli být čeští umělci vizuálně obeznámeni, respektive které české práce vizuálně reprezentovaly land art ve veřejných médiích. Snímky pocházejí z Výtvarné práce, Výtvarné kultury a Mladého světa.

Informace o rozměrech land artových akcí uvádím pouze v případě, že je diskutovaný objekt změřitelný, respektive že existují informace o jeho rozměrech.

V textu se vyskytují tři typy ilustrací. Jedny jsou dokumentace prací, které umělci prezentovali jako trojrozměrný objekt, druhé (a početnější) reprezentují realizace, které svou finální podstatu získaly až publikováním v časopise/katalogu a samotný objekt nebyl sám

³⁶ Karel SRP: Minimal & Earth & Conceptual Art., „jazzpetit“ 1984, 36.

o sobě podstatný. Příkladem druhého zmíněného je například Mirror Displacement od Roberta Smithsona, nebo snímek Richarda Longa z filmu pro TV Gallery. Posledním typem ilustrace jsou plakáty, obálky katalogů a knih, které dokreslují přítomnost land artu ve veřejném prostoru.

2. širší historický kontext

Podle Thomase Crowa musíme umělecké formy konce šedesátých let vnímat jako politicky kritické, formované napjatými historickými událostmi, které v této době plošně ovlivňovaly společnost. Studentské protesty vrcholící květnem 1968, nepokoje spojené s nesouhlasem s účastí Spojených států amerických ve válce v Jihovýchodní Asii nebo boj za rasovou rovnoprávnost měly zásadní podíl na formování aktuálních témat umění.

„V takovémto kontextu bylo každé potenciální rozhodnutí umělce možné podrobit principiálním otázkám, které stejně dobře mohly být etické, politické, nebo mohly směřovat k zásadním hodnotám upřímnosti a falše té které reprezentace; každá vážně míněná umělecká iniciativa se stala ostrým tvrzením vyzývající podstatu a meze umění samotného. Prostředky použité k argumentaci byly opakem suchých slovních debat: umělci kondenzovali koncepty do kompaktních vizuálních ikon, nelineárních objektů v prostoru, neopakovatelných událostí a aktivistických intervencí v muzeích a galeriích, které dnes vnímáme jako předsunuté hlídky establishmentu.“³⁷

³⁷ „In that context, every decision that an artist might make was henceforth open to question on principles that might as readily be ethical, political, or bearing on fundamental question of honesty and falsehood in representation; every serious artistic initiative became a charged proposition about the nature and limits of art itself. The means employed in those arguments were the antithesis of dry verbal debate: artists condensed concepts into dense visual icons, non – linear array of objects in space, unrepeatable events, and activist interventions within the museums and galleries now seen as outposts of established power.“ (CROW 2005, 11).

2.1. Spojené státy americké

Americká společnost se po roce 1967 v reakci na prohlubující se společenskou krizi postupně uzavírala sama do sebe.³⁸ Všudypřítomný a v umění často tematizovaný pocit blížícího se konce civilizace umocňovala válka ve Vietnamu, kde bylo na konci šedesátých let přítomno 500 000 amerických vojáků, vražda Martina Luthera King jr. a nepokoje spojené s kritikou sociální nespravedlnosti a zvětšující se ekologické problémy Země. Na konci šedesátých let se Spojené státy americké ocitly v depresi, která ukončila idealismus vlastní počátku dekády, kdy prezident J. F. Kennedy symbolizoval možnost změny.³⁹

Přítomnost amerických vojsk ve Vietnamu, která v roce 1968 trvala již třináct let a vyžádala si milióny lidských životů, měla zásadní vliv na fungování americké společnosti. Zatímco podle amerických vojenských sil se na konci roku 1967 měla válka chýlit k vítěznému konci, počátkem roku 1968 zaznamenaly jednotky Vietkongu řadu vítězství a konec války se opět ocitl v nedohlednu. Přestože boje probíhaly daleko od území Spojených států amerických, všeobecná branná povinnost znamenala, že válka nebyla tématem pouze pro malou skupinu obyvatel, kteří by rozvažovali etické rozměry zásahu amerických vojsk ve vzdálené zemi, ale stala se širokým celospolečenským tématem, umění nevyjímaje. Novinový článek vlivného kritika umění Maxe Kozloffa z roku 1969, je silným vyjádřením dobových emocí a komentářem politické situace, kterou autor vztahuje přímo k uvažování o výtvarném umění.

„A nyní na konci dekády, kdy nám chvatně dochází čas, politický konflikt je v celostátním měřítku polarizován, vládní instituce jsou paralyzovány, městská samospráva se rozpadá, přeplněný městský život je vydíraný, zahlcený, a pod tlakem odborů, které slouží pouze samy sobě. Socha se v této době dostává znovu do popředí kultury, nabízí

³⁸ Srov. Frederic JAMESON: Periodising the 60's, in: 60's without Apology, SAYRES Sonhya (ed.), University of Minnesota Press 1985, 178-209.

³⁹ BOETTGER 2002, 19-20.

nám komentář a východisko ze současné situace. Nezdá se, že by to byla náhoda nezávislá na politice, když umělci vytvářejí cosi jako odpad, zdánlivě rozpadající se, rozházený či vykopaný ze země, deprimujícím způsobem roztroušený, rozptýlený nebo rozsekaný na kousky, které slouží omámení společnosti zapletené do odpadků své vlastní nekoherence.“⁴⁰

2.1.2. komerční charakter umění

Vedle politického kontextu amerického umění šedesátých let nesmíme zapomínat ani na jeho vztah k populární kultuře. Americké umění šedesátých a sedmdesátých let je třeba vnímat dialekticky a tedy jako reakci na komercializaci výtvarného umění v poválečném období, kdy se mohutně rozrostl obchod s uměním. Na počátku šedesátých letech společnost prudce zbohatla v souvislosti s ekonomickou a společenskou konjunkturou, která znamenala rozkvět malých komerčních galerií. Komodifikace výtvarného umění je zařadila do stejné kategorie jako populární kulturu.⁴¹

Reakcí na komodifikaci umění byl odklon umělců od vytváření obchodovatelných forem umění, který na konci šedesátých let vyústil procesem radikální imaterializace umění.⁴² Vztah k politickým okolnostem není zanedbatelný. Odchod z galerijního prostoru znamenal mimo jiné

⁴⁰ „And now by the end of the decade, time running out, political conflict nationally polarized, government institutions paralyzed, municipal services falling apart, congested urban life blackmailed, choked, and pressured by self-serving unions, sculpture, once again taking a cultural lead, offers a comment, and an escape. It does not seem to be a political accident that sculptors today provide a species of material chaff, seemingly fallen, scattered or dug out of the ground, muzzy strewings or fragmented chips left to bemuse a society entangled in the debris of its own incoherence.“ (Max KOZLOFF: Art, in: The Nation 208, 1969, 347) .

⁴¹ Srov. JAMESON 1984.

⁴² „to combat overemphasis on „precious objects“, (Lucy LIPPARD: Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory, New Press 1995, 6) .

i odmítnutí moci establišmentu, kterou pro umělce právě galerie symbolizovaly/zhmotňovaly.⁴³

„... tradiční příběh vycházející z přesvědčení, že umění se objevuje jako tvrzení nebo zpověď prýstící z umělcova nezávislého nitra, nemůže postihnout tvorbu, která je důležitá v této epoše.“⁴⁴

Tržní podstata umění pronikla i do periodik věnujících se umění. Reklama na komerční galerie se v některých případech stala podstatnou součástí jednotlivých čísel časopisů a navíc často ovlivňovala také výběr recenzních textů (příkladem je praxe v časopisu Artforum). Reakcí na komercializaci umělecké publicistiky bylo v roce 1970 rozšíření původně nevýznamného časopisu Avalanche a nebo později založení časopisu October, u jehož zrodu stály Rosalind Krauss a Annette Michelson.⁴⁵

2.2. Československo

Společenský vývoj v USA a Československu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, jakkoliv odlišný, vykazuje jisté paralely. Pocit krize a ztráta nadějí, které vyvolal neúspěch reformního procesu a s ním spojená postupná likvidace vydobytých svobod, také českou společnost uvrhl do stavu ztráty iluzí.

Poté co na jaře 1968 vyvrcholil projekt reformy socialismu spojený s uvolněním cenzury a větší otevřeností pro existenci nezávislých názorů, následovalo jeho brutální ukončení invazí vojsk Varšavské smlouvy v srpnu téhož roku. Násilné zastavení demokratizačních reforem znamenalo počátek postupného omezování osobních svobod a zužová-

⁴³ CROW 2005, 11.

⁴⁴ „... a conventional narrative, founded on the assumption that art arises as assertion or confession from the artist's sovereign self, will not capture the work that really mattered in this epoch.“ (Ibidem 12).

⁴⁵ Allen GWEN: Against Criticism: The Artist Interview in "Avalanche" Magazine, 1970-76 Author(s): Gwen Allen, Andy Warhol, Willoughby Sharp, Liza Béar, Edward Ruscha, W. R., Vito Acconci, Chris Burden, Lawrence Weiner, Yvonne Rainer Source, in: Art Journal 64, 2005, 51.

ní prostoru pro nezávislé umění. Represe a nástup normalizace ztělesněné osobou Gustáva Husáka, prvního tajemníka KSČ a posléze i prezidenta republiky, postupně směřovalo k roku 1973, kdy si podle Ivana Jirouse lidé uvědomili, že situace, ve které žijí, již není pouhým provizoriem, že se jedná o dlouhodobou situaci, které je třeba se přizpůsobit uzavřením sama do sebe.⁴⁶

Proměna společnosti a omezování svobod po příjezdu okupačních vojsk v srpnu 1968 probíhalo postupně. Dění na československé výtvarné scéně tuto proměnu dobře ilustruje. Na jedné straně byla ještě v roce 1969 ve Valdštejnské jízdárně otevřena výstava amerického umění po roce 1945 a v roce 1970 vystavila Národní galerie v Praze obrazy britské op - artové umělkyně Bridget Riley.⁴⁷ Na straně druhé českoslovenští umělci, kteří neprojevíli dostatečnou konformitu, nebyli přijati po roce 1970 za členy nově ustaveného Svazu československých výtvarných umělců, a tím jim bylo znemožněno vystavovat či být jinak oficiálně aktivní na umělecké scéně. O vážnosti situace svědčí to, že pouze 8% členů starého svazu se stalo součástí svazu nově ustanoveného.⁴⁸

V podobné situaci jako umělci se ocitli i kurátoři, kteří během druhé poloviny šedesátých let připravovali zajímavé projekty a v procesu nastupující normalizace byli donuceni svou práci opustit.⁴⁹

2.3. výtvarná scéna konce šedesátých let

Co bylo typické pro výtvarné umění na konci šedesátých a počátkem sedmdesátých let a jak můžeme v rámci širšího kontextu definovat směr land art?

⁴⁶ JIROUS 2001, 375.

⁴⁷ Ivan JIROUS: Američané v Praze, in: Výtvarná práce 1969, č. 10/11, 8.

⁴⁸ Jiří ŠETLÍK: Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: Dějiny českého výtvarného umění VI/I, ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.), Academia 2007, 371.

⁴⁹ Ibidem 374.

Vymezená doba znamenala pro euro-americkou uměleckou scénu období velkých změn, proměňující tradiční hodnoty a vlastnosti výtvarného umění. Obsah kategorie „výtvarné umění“, který ve více či méně identické formě přetrvával staletí, se prudce změnil, a to jak vplynutím jiných než výtvarných forem umění (například divadla, filmu i mentálních procesů), tak popřením jeho materiálního a trvalého charakteru.

Konec šedesátých let znamenal nejen proměnu formy výtvarného umění, ale také nové možnosti jeho prezentace, spojené se vznikem instituce nezávislého kurátora. Přední vlastností nezávislého kurátora byla jeho mobilita, která mu umožňovala intenzivně propagovat a představovat specifický názor na umění, který nebyl svázan pravidly jedné instituce, pro kterou kurátoři tradičně pracovali. Zatímco dříve si umělce (směru) muselo všimnout více kurátorů v různých institucích, aby se stal slavným, nyní stačil pouze jeden, pokud se mu podařilo „svůj“ směr prosadit v několika výstavních prostorech.

Nové formy výtvarného umění navíc byly často fotografického, filmového a nebo textového charakteru, čímž se staly jednoduše reprodukovatelné a transportovatelné. Na výstavy umělci zasílali fotografie svých realizací v krajině, nebo místně specifickou instalaci nechávali tvořit bez vlastní asistence a pouze na základě telefonického popisu.⁵⁰ Takové výstavy pak byly výrazně méně finančně náročné, a výsledkem proto bylo rychlé rozšíření nových uměleckých směrů a mezinárodní zastoupení jejich představitelů.

2.3.1. land art z formálního hlediska

Land art patří mezi směry, které se díky novým možnostem rychle rozšířily. Své označení získal v druhé polovině šedesátých let. Přestože se o land artu mluví jako o americkém výtvarném projevu, jeho představitelé netvoří národnostně homogenní skupinu. Mezi nejznáměj-

⁵⁰ Například tak učinil Robert Morris nebo Richard Long.

ší umělce spojované s land artem patřili autoři američtí – Robert Smithson, Mike Heizer (*1944), Robert Morris (*1931), Dennis Oppenheim (*1938), Carl Andre (*1935), Walter de Maria (*1935) a Christo (*1935), druhou významnou geografickou oblastí však dále byla Federální republika Německo, Holandsko a Velká Británie, které reprezentuje Hans Haacke (*1936), Günther Uecker (*1930), Jean Dibbets (*1941) a spolužák posledního zmíněného ze St. Martin's College Richard Long (*1945).⁵¹ Práce zmíněných umělců bývá obecně popisována jako konceptuální přístup ke krajině, který v závislosti na zájmech toho kterého tvůrce získává různé podoby. Různorodost forem, které jsou obecně označovány za land art, formální přístup k tomuto směru problematizuje. Zcela imateriální chůze krajinou a neznatelné přemísťování kamenů, které prováděl Richard Long, je vzdálena technickým projektům Waltera de Marii umisťujícího desítky hromosvodů do pouště, nebo vysekávání ledu, tak jak to činí Denis Oppenheim. [1]

2.3.2. co je land art?

Obecné vymezení land artu jako uměleckého směru, jehož představitelé opustili galerijní prostor, a kteří pracovali s přírodními materiály, je velmi široké. Za zajímavou považují možnost přistupovat ke směru land art jako sociálnímu konstruktu (viz kapitola 1.4.), v rámci níž můžeme tvrdit, že zatímco samotná forma uměleckého díla je nezávislou entitou, její označení a s ním spojený obsah souvisí s určitou sociální strukturou, respektive jejími hodnotami.

V případě amerického land artu můžeme komunitní aspekty dobře sledovat. V rámci nepřiliš široké skupiny amerických umělců, kteří z velké části působili ve městě New York, vznikl časopis *Avalanche* (Lavina). Podobně vykazovala komunitní rysy také činnost Dwan Gallery, která land art jako směr uvedla a o jeho představitele pečovala,

⁵¹ Jean Dibbets studoval v Anglii pouze jeden rok.

stejně jako činnost teoretičky Lucy Lippard a nezávislého kurátora Willoughby Sharpa.⁵²

O americkém land artu šedesátých let proto nemůžeme mluvit jako směru, pod jehož označení by mohl být zahrnut kterýkoli umělec konceptuálně přistupující ke krajině; za land artistu v době vzniku tohoto nového směru můžeme považovat pouze ty umělce, kteří patřili ke zmíněné skupině okolo Virginie Dwan, potažmo Willoughby Sharpa a kteří v rámci ní formulovali vyhraněný názor na své nové umělecké snažení.

2.3.3. český land art

Směru land art se v souvislosti s výstavami v New Yorku a na Cornellově univerzitě (viz kapitola 3.3.) dostalo velké publicity a zájem o směr se prudce rozšířil. Pozornost land artu věnovala také umělecká scéna za tzv. železnou oponou. Biografická data západních land artistů, fotografie jejich tvorby i překlady jejich názorů se během nastupující normalizace objevily v překvapivém množství také v Československu, společně se snahou zařadit některé české umělce do aktuálního uměleckého směru.

Současná historie umění pod označení land art zpětně zahrnuje řadu umělců, kteří na přelomu šedesátých a sedmdesátých let zohledňovali ve svých pracích kontakt s přírodou, respektive zájem o rituál, jak zdůrazňuje Jiří Zemánek, který do první vlny českého land artu vkládá Jiřího Valocha, Jiřího Tomana, Huga Demartini, Zorku Ságlovou, Jana Steklíka, Jiřího Valocha, Eugena Brikciuse, Ladislava Nováka, Tomáše Vlčka Josefa Mouchu. Různorodí umělci, jejichž zájem se rozpínal od umění akčního, přes body art až po happeningy v přírodě představovali podle Zemánka reakci na západní formy land artu.⁵³

⁵² Srov. Suzaan BOETTGER: Behind the Earth Movers, in: Art in America 2004, 52-64.

⁵³ ZEMÁNEK 2007, 508.

„Vyznačovaly se artificiálností používaných výtvarných prostředků; krajinné intervence měly ráz esteticky pojatých koláží, jež krajinu dočasně ozvláštňovaly aplikacemi geometrických tvarů z bílé látky nebo z papíru.“⁵⁴

Současný pohled na českou výtvarnou scénu počátku normalizace a označování jejich představitel za land artisty je podmíněno formální podobností, respektive přístupem k přírodě, která navenek působí podobně jako různé formy soudobého amerického land artu. Vztah české výtvarné scény k land artu v době nastupující normalizace, tak jak byl zachycen v tisku, ukazuje nejen že explicitně byli za představiatele tohoto směru považováni pouze čtyři umělci, ale především jakým způsobem se s označením pracovalo a jaké vlastnosti mu byly přisuzovány. Z těchto pramenů se ukazují (na povrch vystupují) rozdíly oproti land artu americkému.

⁵⁴ Ibidem.

3. klíčová slova a land art v USA

3.1. text jako součást tvorby / texty západních land artistů a kurátorů

Význam psaného textu pro pochopení uměleckého směru land art rozpoznal na konci sedmdesátých let Craig Owens. V článku nazvaném *Earthwords* („Zemní slova“; slovní hříčka, narážka na název *earthworks*, viz níže) reaguje na posmrtné vydání spisů Roberta Smithsona z let 1965 až 1973.⁵⁵

„Jestliže tato sbírka Smithsonových textů vypovídá cokoli o naší současné kultuře, pak je to mohutné proniknutí jazyka do pole vizuálního umění a následná decentralizace tohoto pole, tedy decentralizace, v níž sehrály samotné tyto texty svou zásadní roli.“⁵⁶

Text je podle Owense součástí Smithsonových soch, umělec s ním pracuje stejně jako s jiným sochařským materiálem a slova proto existují souběžně s trojrozměrnými objekty.⁵⁷

Druhou funkcí textu a podobně také dalších „forem konfrontace“ (film, fotografie, mapa a další) je odstup diváka od sochy, díky kterému je schopen prožít výstižnější zážitek, než by získal přímou konfrontací s uměleckým dílem. Příkladem je pro Owense *Spiral Jetty*

⁵⁵ Nancy HOLT (ed.): *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press 1979.

⁵⁶ „If this collection of Smithson's writings testifies to anything in our present culture, it is to the eruption of language into the field of visual arts and the subsequent decentring of that field – a decentring in which these texts themselves play a crucial part.“ (OWENS 1979, 122).

⁵⁷ Ibidem 124.

(1970) – vybudovaná Robertem Smithsonem na Velkém Solném jezeře.⁵⁸

[2]

„... kde jinde by Jetty mohla existovat mimo filmu, který o ní Smithson natočil, vyprávění které publikoval, fotografií které toto vyprávění doprovází, a různorodých map, diagramů, kreseb a dalších, které Smithson o Jetty vytvořil.“⁵⁹

Komunikace s divákem tak podle záměru umělce má probíhat především skrze „formy konfrontace“, bez nich by dílo zůstalo uzavřeno samo do sebe.

3.1.1. texty vs. rozhovory

Textová sdělení umělců měla různé podoby, obecně je můžeme rozdělit na dva typy. První typ, dlouhé eseje komplexně představující pohled umělce na umění i svět, psal Robert Morris (Notes on Sculpture I-IV) a především Robert Smithson, který v článcích publikovaných souběžně se zveřejněním vlastního výtvarného díla textově uváděl své projekty (např. Yucatan Mirror Displacements 1969). Druhým typem textové komunikace pak byla na konci šedesátých let nová forma interakce mezi umělcem a divákem – rozhovory, které velmi živým a přístupným způsobem představovaly osobnosti umělců, jejich názory a především cíle s jakými své práce vytvářeli. Interview poskytovalo bezprostřední kontakt umělce s divákem, prostor pro prezentaci více nekonzistentních názorů najednou a především možnost publikovat pro ty umělce, kteří se sami necítili být schopni konzistentně formulovat svoje myšlenky v propracovaných autorských textech.

Díky rozhovorům získali umělci kontrolu nad smyslem a významem svých prací a zároveň naplňovali své úsilí o demokratizaci umění a

⁵⁸ „modes of confrontation“ (Ibidem 128).

⁵⁹ „... where else does the Jetty exist except in the film which Smithson made, the narrative he published, the photographs which accompany that narrative, and the various maps, diagrams, drawings, etc. he made about it?“ (Ibidem 127-128).

jeho přiblížení co nejširšímu publiku.⁶⁰ Popularita rozhovorů s umělci poukazuje také na potřebu slovního komentáře pro pochopení postminimalistického a konceptuálního umění.

Rozhovory, respektive záznamy debat, často nahradily nejen novinové kritiky, ale také texty v katalogích. Například katalog přelomové výstavy Earth Art na Cornellově univerzitě (viz kapitola 3.3.1.2.) je z velké části věnován dialogu mezi zúčastněnými umělci. Rozhovory tedy měly zásadní vliv na proměnu informování o výtvarném umění a obecně na formu komunikace mezi umělci a jejich publikem.⁶¹

Jedním z časopisů, který spoluvytvářel tuto proměnu, byla *Avalanche*, jehož obsah se skládal především z rozhovorů. První číslo této původně obecně kulturní revue věnované výhradně výtvarnému umění vyšlo v roce 1970 (*Avalanche*, roč. 4). Na několika desítkách stran monotematicky zkoumal směr land art a také později se k jeho představitelům vracel. [3]

Dá se říci, že rozhovor se stal typickou formou sdělení konce šedesátých let, respektive nastupujícího postmodernismu.

3.2. aktuální témata land artu a jejich textové zpracování

3.2.1. galerie a komodifikace

Jedním z ústředních témat umělců vytvářejících v šedesátých letech land art jako nový umělecký směr, byla kritika galerijního prostoru a odchod mimo něj. Dislokaci, tedy změnu umístění land artových akcí, popsal na konci sedmdesátých let Craig Owens. Podle něho má zmí-

⁶⁰ Allen GWEN: Against Criticism: The Artist Interview in "Avalanche" Magazine, 1970-76 Author(s): Gwen Allen, Andy Warhol, Willoughby Sharp, Liza Béar, Edward Ruscha, W. R., Vito Acconci, Chris Burden, Lawrence Weiner, Yvonne Rainer Source, in: Art Journal 64, 2005, 53.

⁶¹ Ibidem 51.

něný proces dva důsledky; geografickou změnu místa, kde se umění prezentuje, a proměnu tržní hodnoty umění, která ji doprovází.

„Tato změna (ztráta) místa není pouze zeměpisná, je také ekonomická: „hodnotu“ uměleckého díla nadále neurčuje její status přenosné komodity; nyní je to práce samotná, která je nositelem hodnoty“⁶²

Odchod mimo galerijní prostor se tak stává kritikou komodifikace umění. Zatímco praxe komerčních galerií zdůrazňovala spekulativní ekonomickou hodnotu umění, land artisté ji vložili zpět do samotného díla, které není na prodej.

S kritikou galerijního prostoru a dislokací umění nastala potřeba nalézt nové způsoby zprostředkování umění veřejnosti. Jedním z nich byl již zmiňovaný časopis *Avalanche*, který na svých stránkách vytvořil alternativní platformu pro nekomerční prezentaci konceptuálních forem umění, zpřítomněných formou textů a fotografické dokumentace.⁶³

Jiným příkladem snahy o vyvázání se z restriktivního prostoru kamenné galerie byl projekt berlínské „TV Gallery“, která v roce 1969 realizovala výstavu land artu ve formě televizního vysílání. **[4]**

Gerry Schum, iniciátor tohoto projektu, toužil proměnit hodnoty komercializovaného výtvarného umění. Nejdůležitější vlastností umění se měla v prostředí TV Gallery stát jeho všeobecná dostupnost, tedy demokratická podstata a neobchodovatelnost; ta měla zbořit „tradiční trojúhelník ateliéru, galerie a sběratele, ve kterém se umění doposud pohybovalo“.⁶⁴

Komodifikace umění a odchod z galerií byla témata, kterým se umělci intenzivně věnovali také ve svých textech. Strategie vedoucí

⁶² „This displacement is not only geographic, but economic as well: the „value“ of the work of art is no longer determined by its status as a portable commodity; it is now the work itself which bestows value“ (OWENS 1979, 123).

⁶³ *Avalanche* 4, 1970.

⁶⁴ „The traditional triangle of studio, gallery and collector in which art up today took place will be destroyed“ (Land art (kat. výst.), Berlín 1969).

k překonání komoditního charakteru umění měla v případě land artu různé podoby.

Mike Heizer, autor monumentálního Double Negative v Nevadské poušti (1969) a podobně také Walter de Maria, který v roce 1968 realizoval svůj Munich Earth Room v rámci něhož zaplnil galerii hlínou o objemu 1600 stop čtverečných, vyjádřili přesvědčení, že by se namísto soudobého komoditního charakteru mělo umění vrátit ke svému původnímu mentálnímu obsahu a opustit dnešní zbožní podstatu.⁶⁵ [5] V souvislosti se zmíněným Dvojitým negativem, během jehož realizace Heizer vyhloubil jámu a přemístil tuny hlíny, je překvapivé, když autor touhu po ideové podstatě výtvarného umění dovádí až k úplnému odmítání hmoty.

„Chci tvořit, aniž bych cokoli vytvořil. Chci tvořit bez hmoty a objemu. ...“⁶⁶

Odpor ke komodifikaci své tvorby popsal dva roky po Miku Heizerovi také holandský konceptuální umělec a land artista Jean Dibbets. [6] Podobně jako v případě Heizera také Dibbets je přesvědčen o konceptuální podstatě land artu, která jej vyvazuje z možnosti být vlastněn a tudíž i prodáván.

„Ale někdo, kdo by se pokoušel to (umělecké dílo) od vás koupit, by byl opravdu hloupý, protože umělecké dílo je pocit, a něco takového ode mne nemůže koupit Musím říci, že nevidím jakoukoli možnost jak takovéto nápady prodávat. Pokud je někdo umí použít, tak ať si je vezme. Prodej není součástí umění. ... Já opravdu věřím

⁶⁵ Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson Interview with Avalanche, in: Avalanche 1970, 48–71.

„Art usually becomes another commodity. One of the implications of Earth Art might be to remove completely the commodity-status of a work of art and to allow a return to the idea of art as ... religion.“

⁶⁶ „I want to create without creating a thing. I want to create without mass and volume.“ (Thomas MESSNER: Impossible Art – Why it is, in: Art in America 57, 1968, 34).

v projekty ..., kterou jsou tak jednoduché, že je může udělat kdokoli.“⁶⁷

Pro Dibbetse se tak umění stává vytvořitelné a přisvojitelné kým-koli, finanční hodnota uměleckých děl je zbytečná a jeho prodej se tak stává zcela nesmyslným.

Poněkud odlišný přístup ke zboží, respektive materiální podstatě výtvarného umění popsal Dennis Oppenheim, autor jemných a pomíjivých zásahů do krajiny.

„Nejedná se o soustředění na objekt, jedná se o soustředění na vztah prvků, které se vzájemně ovlivňují.“⁶⁸

Nestálé a nehmatatelné situace, které Oppenheim vytváří, neexistují samy o sobě, ale vždy pouze ve vztahu ke svému okolí, proto se neustále proměňují, a zůstávají zcela neprodejně. (srov. obr. 1)

Situaci konce šedesátých let obecně definoval Robert Morris, podle jehož názoru je umělecký svět modelován a tak i vlastněn trhem s komoditami. Podle umělce je jedinou možností, jak se z tohoto sevření vymanit, vytvářet díla místně specifického charakteru, která nejsou mobilní, a proto zůstávají neatraktivní pro kupce výtvarného umění.⁶⁹

Propojení komodifikace výtvarného umění a galerijní praxe popsal na konci svého života také Robert Smithson. Ve svém pravděpodobně nejradikálnější textu nazvaném Cultural Confinement (tedy „Kulturní

⁶⁷ „But someone who tried to buy that from you would be really stupid, because the work of art is feeling, and he couldn't buy that from me ... I must say I don't see how to sell these kinds of ideas. If someone can use them he can take them. Selling is not a part of art. ... I really believe in having projects ... which are so simple that anyone could work them out.“ (JEAN DIBBETS: Artist's statement (1972), in: Land and Environmental Art, KASTNER Jeffrey (ed.), London 1998, 208).

⁶⁸ „It's not concentration upon an object, it's concentration upon relationships of elements of interpenetrating influences.“ (MESSNER 1968, 34).

⁶⁹ Robert MORRIS: Notes on Art as Land Reclamation, in: October 12, 1980, 97.

vazba" ve smyslu svázání i uvěznění), publikované na kasselské Documentě 5, Smithson označuje galerie za institucionalizované kulturní vězení a umění v nich za neutralizované, protože politicky vyprázdněné.

„V okamžiku, kdy je umělecké dílo umístěno do galerie, ztrácí svůj náboj a stává se přenosným objektem či povrchem vytrženým z okolního světa. ... Funkcí kurátora je tedy oddělovat umění od zbytku společnosti. Následně přichází integrace. Poté co je umělecké dílo zcela neutralizováno, znefunkčněno, abstrahováno, zabezpečeno a politicky lobotomizováno, pak je připraveno ke konzumaci společností. Vše je redukováno na vizuální krmivo a přenosné zboží.“⁷⁰

Komodifikace umění tak podle Smithsona přímo závisí na neutralizaci výtvarných děl coby činitele angažovaného vztahu ke světu, jinými slovy na popření jejich obsahu. Podle Smithsona byla nastolena situace, kdy je důraz kladen pouze na formální vlastnosti uměleckých děl, které se v důsledku toho stávají jednoduše obchodovatelné. Závěr Smithsonova textu věnovaného rozdělení na obsah a formu zakončuje tím, že v současné situaci se umění stává uvězněné restrikcemi galerijního provozu, jehož smysl přímo souvisí s uměleckým trhem.

„ ... oni (umělci) tedy nakonec podporují kulturní vězení, nad kterým nemají žádnou kontrolu. Samotní umělci nejsou spoutáni, zato jejich práce jsou.“⁷¹

Umělecká díla se tak oddělují od svých autorů a jejich obsah již není podmíněn názory umělce, ale nově potřebami trhu. Zajímavé je,

⁷⁰ „A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. ... The function of warden – curator is to separate art from the rest of the society. Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by the society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise.“ (Robert SMITHSON: Cultural Confinement, in: HARRISON, Charles / WOOD, Paul (ed.): Art in Theory 1900–2000s, Blackwell Publishing 2003, 971).

⁷¹ „... they (artists) end up supporting a cultural prison that is out of their control. Artists themselves are not confined, but their output is.“ (Ibidem).

že Smithson úvahu napsal ve třetí osobě, čímž sám sebe staví mimo popsanou situaci a svou tvorbu z „kulturního vězení“ tímto způsobem vyvazuje.

Možné východisko z tohoto procesu neutralizace umění nabízí Smithson ve svém starším textu, kde popisuje geologické vrstvy země jako muzeum, které není podřízeno sociálním strukturám.

„Zemské vrstvy jsou muzeem, v němž je vše promíchané. V jednotlivých sedimentech je přítomen text, který obsahuje meze a hranice, které se vzpírají racionálnímu řádu a společenským strukturám, které uvěznují umění.“⁷²

Práce v přírodě, respektive umístování uměleckých předmětů do přírody namísto do galerie je Smithsonovým východiskem z kulturního vězení, které však zdaleka neposkytuje neutrální prostředí. Naopak exteriér je obsahem naplněný kontext, který formuje sdělení přítomné ve výtvarné tvorbě.⁷³

Vyvázaní se z prostoru galerie má formu až fyzické nutnosti v případě Dennise Oppenheima, která přímo souvisí s jeho nechutí k dekorativním rozměrům umění. Svůj odchod do přírody vysvětluje touhou hloubit, kterou galerie z principu nemohou uspokojit.

„ ... nebyl jsem příliš nadšen z objektů, které vyčnívají nad povrch. Měl jsem pocit, že to pouze znamená přikrašlovat okolí.“⁷⁴

Galerie se na konci šedesátých let stala symbolem komerčního charakteru výtvarného umění, které ztratilo svůj možný kritický obsah a slovy Roberta Smithsona se stalo součástí neutralizujícího kulturního vězení. Přesto již v roce 1970 představitelé amerického land artu

⁷² „The strata of the Earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment it is a text that contains limits and boundaries which evade the rational order, and social structures which confine art.“ (Robert SMITHSON: A Sedimentation of Mind: Earth Projects, in: Artforum VII, 1968, 50).

⁷³ Avalanche 4, 1970.

⁷⁴ „... I wasn't very excited about objects protrude from the ground. I felt this implied an embellishment of external space.“ (Ibidem 55).

popřeli absolutní dualitu vnitřních a vnějších prostor. Heizer, Oppenheim a Smithson se v diskusi otištěné na stránkách časopisu *Avalanche* shodují, že venkovní prostory nejsou podmínkou jejich tvorby, land art může za určitých okolností být realizován i v interiéru.⁷⁵

V návaznosti na Smithsonovu stať *Cultural Confinement* proto musíme chápat kritiku galerijního prostoru ne jako plošné odmítnutí vystavovat v uzavřeném prostoru, ale jako odpor umělců nechat své práce manipulovat těmi galeriemi, které mají tendenci obsah děl vyprázdnovat a za účelem komodifikace.

Land artisté považovali vyvázání se z tohoto deformujícího vlivu galerijních prostor za jednu z nejdůležitějších vlastností svých prací. Je proto logické, že odpor vůči komerčnímu využití umění a jeho vystavování v galeriích měl různé podoby. Zatímco jedni se přiklonili ke konceptuální a tedy nehmatatelné formě land artu, druzí vystoupili z galerijního prostoru místně specifickými trvalými a nepřenositelnými realizacemi. Společným všem však zůstal nesouhlas s komoditním charakterem výtvarného umění spojeného s vyprazdňováním obsahu uměleckých děl, respektive vkládáním obsahů jiných, než jaké zamýšlel umělec. Různé přístupy ukazují formální nesourodost land artu a dokládají, že nový umělecký směr spojoval především podobný pohled na vztah umění a plně komercializované společnosti.

3.2.2. entropie

Odchod land artistů z galerií vedl ke konfrontaci jejich uměleckých prací s přírodou, respektive s přírodními procesy. Jedním ze základních principů, který definuje dění v přírodě, se pro ně stala entropie, matematická a fyzikální veličina, součást druhého termodynamického zákona. Umělce na entropii zaujalo to, že se jedná o nezadržitelný a všudypřítomný proces postupného mizení energie, který proměňuje kterýkoli systém od původního stavu řádu uspořádaného a kom-

⁷⁵ Ibidem.

paktního organizovaného dostatečným množstvím energie ke konečnému stádiu chaosu a rozpadu, kde energie naopak zcela chybí. V chaosu vzniká prostředí složené z identických částic, kde je popřena různorodost jednotlivých objektů, jejich původní účel i materiální podstata.⁷⁶

Přestože je proces entropie vlastní mnoha realizovaným land artovým projektům, v psané formě se mu explicitně věnoval pouze Robert Smithson. Roku 1966 publikoval v časopisu Artforum text nazvaný Entropy and the New Monument (Entropie a nový pomník/památk/monumentální dílo). V souvislosti s minimalistickými a postminimalistickými sochami Donalda Judda, Roberta Morrisa, Sol Le Witta a Dana Flavinu promýšlí obsah slova entropie a rozvažuje možnosti využití této fyzikální veličiny ve výtvarném umění.⁷⁷ Podle autora entropií různým způsobem tematizovali všichni vyjmenovaní umělci, širším přesahem jejich zájmu pak je Smithsonovo obecnější formulované konstatování o vlivu entropie na fungování společnosti.

„ ... v nejzazší budoucnosti celý vesmír vyhasne a promění se ve všezahrnující jednotvárnost.“⁷⁸

Apokalyptická vize budoucnosti, tak jak ji autor sám vnímal na konci šedesátých let, se projevovala entropickými ztrátami energie.

„Výpadek elektřiny, který nedávno zasáhl severovýchod států, můžeme chápat jako předpověď takovéto budoucnosti. Výpadek vytvořil mezi postiženým pocit euforie, který byl dalece vzdálen pocitu strachu. Nad ztemnělými městy se rozprostřela málem kosmická radost. Proč se lidé cítili tímto způsobem nebude pravděpodobně nikdy zodpovězeno.“⁷⁹

⁷⁶ Yve-Alain BOIS: To Introduce a User's Guide, in: October 78, 1996, 33.

⁷⁷ Robert SMITHSON: Entropy and the New Monuments, in: Artforum VI, 1966, 26.

⁷⁸ „... in the ultimate future the whole universe will burn out and be transformed into an all-encompassing sameness.“ (Ibidem).

⁷⁹ „The "blackout" that covered the Northeastern states recently, may be seen as a preview of such a future. Far from creating a mood of dread, the power failure created a mood of euphoria. An almost cosmic joy swept over all the darkened cities. Why people felt that way may never be answered.“

Entropie tedy nemá pro Smithsona ryze negativní vlastnosti, její vliv může mít také pozitivní směřování. Ztráta energie a následný chaos mohou totiž vést k rozvolnění ztuhlých a již neživotných forem, k uvolnění jednotlivých částic a tím i k jejich dynamizaci.

Mechanismus entropie a její možné využití ve výtvarném umění zůstaly pro Roberta Smithsona důležitým tématem až do konce života. Naposledy dva měsíce před svou tragickou smrtí umělec poskytl rozhovor na toto téma. V interview entropii zkoumá jako sílu ovlivňující výtvarnou tvorbu a také se věnuje jejímu vlivu na společenské uspořádání. V závěrečném shrnutí pak společnost v roce 1973 popisuje jako entropickou formou, která se neřídí žádnými pravidly a dospěla tak ke stavu chaosu – k anarchii („anarchy is what we have now“).⁸⁰

Princip entropie uplatňující se v přírodě a v každé hmotě, stejně jako ve společnosti, definuje podle Smithsona nejen formální vlastnosti výtvarné tvorby, její působení ovlivňuje také mentální procesy.

„V hlubokých vrstvách podvědomí umělec zažívá nerozlišitelné nebo neukotvené metody, které se rozcházejí s jasnými hranicemi racionálních postupů. Zde jsou nástroje vzájemně neodlišené od materiálu, na kterém samy pracují, nebo se zdají klesat zpět do svých prapůvodních podob. ... Entropie techniky nás nechává s prázdnými limity, nebo limity žádnými.“⁸¹

(Ibidem).

⁸⁰ <http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>, vyhledáno 12.2. 2010. Obecnější platnost tohoto konstatování získává jasnější obsah v souvislosti s historickou situací Spojených států amerických na počátku roku 1973, kdy například proces s lidmi obviněnými v rámci politické špionáže známé jako aféra Watergate.

⁸¹ „At the low levels of consciousness the artist experiences undifferentiated or unbounded methods of procedure that break with the focused limits of rational techniques. Here tools are undifferentiated from the material they operate on, or they seem to sink back into their primordial condition. ... The entropy of technique leaves one with an empty limit, or no limit at all.“ (Robert SMITHSON: A Sedimentation of Mind: Earth Projects, in: Artforum VII, 1968, 45).

Entropie je tedy principem, který formuje průběh všech pochodů probíhajících ve světě, ve společnosti i v rámci mentálních procesů, a její působení má vždy fixní průběh, který směřuje k chaosu. Obecné teoretické úvahy Smithson tematizoval ve svých výtvarných pracích a vytvářel tak jakési pokusné laboratoře simulující entropické dění.

Nejpřímějšší ukázkou je místně specifický objekt Partially Buried Woodshed (Částečně pohřbená kůlna; 1969, Kent State University Campus). Opuštěnou budovu Smithson částečně zakryl zeminou a vytvořenou situaci ponechal jejímu přirozenému (tj. entropickému) osudu. V objektu Smithson tematizoval působení entropie na lidmi vytvořený objekt a ilustroval tak proces směřující ke stavu ruiny.⁸²

Druhým příkladem zkoumání entropie v podání Roberta Smithsona je Asphalt Rundown („Sesunutí asfaltu“ – název zároveň implikuje druhý význam „chátrání“; 1969, nedaleko Říma, Itálie). V rámci pečlivě plánovaného projektu Smithson vylil stovky litrů tekutého asfaltu na stěnu lomu tak, aby mohl sledovat proces stékání horké hmoty a vzájemné pohlcování materiálů. Výsledná pevná a zároveň neorganizovaná matérie ukázala, že úbytek energie nemusí pouze hmotu rozvolňovat a tím ji dynamizovat, ale může ji také zpevnit a znemožnit tak její další proměny. [7]

Rozdílné typy působení entropie souvisí se Smithsonovým dialektickým způsobem uvažování o světě, ve kterém každá akce definuje následnou reakci.⁸³ Odlišný průběh entropického působení tak reflektuje rozdílnou podstatu úvodní situace. Na jedné straně přivezená hlína pohlcovala a rozkládala pevný dům, na straně druhé tekutá a horká, člověkem vyrobená matérie si postupně přivlastňovala prostředí, ve kterém se ocitla a zpevňovala se.

⁸² BOETTGER 2002, 200.

⁸³ srov. Motto diplomové práce a dále „Entropy seems to have all the seeds of the dialectical.“ (Maria ROTH, Interview with Robert Smithson (1973), in: Robert Smithson, Museum of Contemporary Art Los Angeles, TSAI, E. / BUTLER, C. (ed.) Los Angeles 2004, 90).

Princip entropie musíme ve Smithsonianě tvorbě vnímat jako zastřešující princip, kterým umělec definoval rámec svých uměleckých děl i úvah. Degenerativní působení entropie Smithsonian nevztahuje pouze k výtvarnému dění, ale také na proměny společenského uspořádání. Výtvarné umění se tak stává výrazem dějů ve společnosti a v případě Smithsona, jejich jakousi pokusnou laboratoří.

Entropie se ve směru land art projevuje zájmem umělců o netrvalý charakter jejich prací a o nedokončenost jednotlivých objektů, které jsou ponechány působení sil přírody.⁸⁴

3.2.3. vztah ke geologii a Zemi

Inspirace land artistů principem entropie přímo souvisí také s představou o uměleckém tvoření jako paralele geologických procesů.

V roce 1968 publikoval Robert Smithson text *A Sedimentation of Mind: Earth Projects* (Usazování/zanášení mysli: zemní projekt), ve kterém popisuje činnost umělců pracujících se zemí, jako formu abstraktní geologie. Proces práce se zemí Smithson vnímá antropomorficky a vymezuje cíle nového uvažování o umění propojeného přímo s geologií.⁸⁵

„Naše mysl a zemská kůra jsou v nekonečném stavu eroze, duševní řeky omílají abstraktní břehy, mozkové vlny podkopávají myšlenkové útesy, myšlenky se rozpadají v kameny neznalosti, a konceptuální krystalizace se rozkládá v úložiště štěrkopísků rozumu. ... Celé tělo se postupně stává mozkovým sedimentem, ve kterém části a fragmenty samotné jsou pevným vědomím. Organizace tohoto zmatečného rozpadu do jakéhosi vzoru, mřížky a podskupin je estetickým procesem, kterému se málokdo věnoval.“⁸⁶

⁸⁴ srov. časopis *Avalanche* 4, 1970.

⁸⁵ SMITHSON 1968.

⁸⁶ „One's mind and the earth are in constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. ... The entire body is pulled into the

Přímou paralelu mezi uměleckým dílem a geologickými pochody definuje Smithson, když užívá odbornou terminologii při popisu nerealizovaného projektu Tar Pool and Gravel Pit (projekt dehtového rybníka a štěrkové jámy).

„Můj vlastní projekt dehtového bazénu a štěrkové díry (1966) upozorňuje na prvotní bahno. ... Dehet tuhne a umačkává se do lepivé hladiny. Tento uhlíkatý sediment připomíná svět třetihor s jeho ropou, živcem, ozokeritem a úložištěm asfaltového uhlí.“⁸⁷

Smithson tímto textem vkládá své práce do kontextu geologického uvažování o umění.

Se zájmem o geologické procesy a o kontakt s nimi souvisí i odchod umělců z měst. Městská osídlení podle Smithsona popírají existenci země a vytváří iluzi jiného než geologického času, který je podle jeho názoru pro umělce jediným opravdovým.⁸⁸

Idea výtvarného tvoření jako analogie geologických procesů ovlivnila také Waltera de Mariu, který za nejvyšší možnou formu manifestace výtvarného umění označuje přírodní katastrofy a zvláště pak zemětřesení.

„Myslím, že přírodní katastrofy zůstávají nepochopené. ... Já mám rád přírodní katastrofy a myslím si, že jsou možná nejvyšší možnou formou umění, jakou můžeme prožít. ... Jen si vzpomeňte na povodně, lesní požáry, tornáda, zemětřesení ... Kdyby jen všichni ti lidé, co chodí do muzeí, mohli pocítit zemětřesení. ... Ale je to právě nepřed-

cerebral sediment, where particles and fragments themselves known as solid consciousness. To organize this mess of corrosion into patterns, grids, and subdivisions is an esthetic process that has scarcely been touched.” (Ibidem 45).

⁸⁷ „My own Tar Pool and Gravel Pit proposal (1966) makes one conscious of the primal ooze. ... The tar cools and flattens into a sticky level deposit. This carbonaceous sediment brings to mind a tertiary world of petroleum, asphalt, ozokerite, and bituminous agglomerations.” (Ibidem).

⁸⁸ Ibidem.

povídatelná podstata katastrofy, díky které prožíváme nejsilnější zážitky. Jsou ojedinělé a my bychom za ně měly být vděční."⁸⁹

Podobně jako Smithson se také de Maria stává umělcem, který svou tvorbu chápe jako paralelu ke geologickým procesům.

Uvažování o geologii, tedy o reálné historii země, která nepodléhá dobově podmíněným konstrukcím dějin, souvisí se snahou umělců vymánit se z „kulturního vězení“ a s jejich kritikou zbožního charakteru umění. Zároveň geologická podstata výtvarného umění poskytuje neměnný a pevný bod v chaosu společnosti spějící k entropii.

3.2.4. místo

Místně specifický charakter land artu je různým způsobem přítomen ve všech výše zmíněných klíčových pojmech.⁹⁰ Demonstrativní odchod z galerijních institucí znamenal negativní vymezení umělců vůči prostoru galerií. Podobně i zájem o entropii a geologickou historii země vede k místně specifickému charakteru výtvarných zásahů do krajiny, které se vždy vztahují k jednomu určitému místu.

Autorem nejpropracovanější teorie místa je opět Robert Smithson, podle něhož místní specifitu objektu určuje dvojice pojmů site (místo, prostranství) a nonsite (nemísto, neprostranství).⁹¹ Prostranství a neprostranství si nejsou vzájemnou negací, jak by mohla

⁸⁹ „I think natural disasters have been upon in the wrong way. ... I like natural disasters and I think that they may be the highest form of art possible to experience. ... Just think of a flood, forest fire, tornado, earthquake ... If all of the people who go to museums could just feel an earthquake. ... But it is in the unpredictable disasters that the highest forms are realized. They are rare and we should be thankful for them.“ (Walter DE MARIA: On the Importance of Natural Disasters, in: Contemporary Art, A sourcebook, The Regents of the University of California 1996, 527).

⁹⁰ Viz Sešity pro umění, teorii a příbuzné zóny 8-9, 2010. Překlad site specificity jako místní specificity.

⁹¹ Prostranství a neprostranství je překlad site a nonsite užívaný Karlem Srpem (SRP, 1984).

naznačovat jejich etymologie, jedná se o dvojici pojmů, které existují pouze ve vzájemném kontaktu, prostranství neexistuje bez neprostranství a podobně i obráceně. Prostranství a neprostranství tak vytvářejí dialektickou dvojici.

Prostranství i neprostranství mají podle Smithsona po deseti vlastnostech. Jejich výčet autor uvádí v dynamickém grafickém uspořádání zápisu vzájemně si oponujících hesel, které společně tvoří celek. Výčet vlastností se poprvé objevil v poznámce pod čarou Smithsonova textu Spiral Jetty.

Site	Nonsite
1. Open Limits (otevřené hranice)	Closed Limits (uzavřené hranice)
2. A Series of Points (sled bodů)	An Array of Matter (uspořádání hmoty)
3. Outer Coordinates (vnější souřadnice)	Inner Coordinates (vnitřní souřadnice)
4. Subtraction (dělení)	Addition (násobení)
5. Indeterminate Certainty (nedeterminovaná jistota)	Determinate Uncertainty (determinovaná nejistota)
6. Scattered Information (rozptýlená informace)	Contained Information (zhuštěná informace)
7. Reflection (odraz)	Mirror (zrcadlo)
8. Edge (hrana, okraj)	Center (střed)
9. Some Place (physical) (někde - konkrétně)	No Place (abstract) (nikde - abstraktně)
10. Many (mnoho)	One (jedno)

92

Komplikovaný popis prostranství a neprostranství je detailně zpracovaným systémem vzájemných vztahů. Na jedné straně poukazuje na Smithsonův vztah k přírodě, na straně druhé připomíná umělcův zájem o galerijní prostor, respektive místo mimo samotnou přírodu, které vymezuje existenci umění.

⁹² Robert SMITHSON: Dialectic of Site and Nonsite, in: Situation, DOHERTY Clair (ed.), The MIT Press 2009, 36.

„Samotné označení „neprostranství“ nás odkazuje k určitému prostrostranství, které se samo sobě vyhýbá ... Neexistuje možnost, jak zjistit, co je tam. A přesto jsi směřován tím směrem. Místo je skrýváno a udržováno v nejistotě. Samotné neprostranství má tendenci rušit prostranství. Přestože existuje ve fyzickém světě, není tam.“⁹³

Podle Smithsona není neohraničený prostor přírody uměleckou formou a stává se jí teprve až jejím přenosem do limitovaného neprostranství.

„Vzít tuto neohraničenou oblast (prostranství) a proměňovat ho v ohraničenou situaci tak, že body mají tendenci zatemnit rozlohy země v neprostranstvích.“⁹⁴

O rok později pak Smithson popsal vztah prostranství a neprostranství v prostorových termínech.

„Máme středové ohnisko, kterým je neprostranství; prostranství je nezaostřený okraj, kde jakoby mysl ztrácí své hranice a pocit nekonečného oceánu převažuje. ... Zajímavá věc ohledně prostranství je, že narozdíl od neprostranství, tě vrhá ven na okraj ... Může se dokonce zdát, že místo uprchlo nebo se ztratilo. ... To je mapa, která tě někde kam dovede, ale v okamžiku, kdy se na místě ocitneš, zjistíš, že nevíš, kde přesně jsi. V jistém slova smyslu se dá tvrdit, že neprostranství je centrem systému a prostranství je jeho okrajem nebo hranou.“⁹⁵

⁹³ „In the very name „nonsite“ you're really making a reference to a particular site which evades itself ... There's no way to find what's in there. Yet you're directed out there. The location is held in suspense. The nonsite itself tends to cancel out the site. Although it's in the physical world, it's not there.“ (Ibidem 35).

⁹⁴ „Takig this rather unbounded area (site) and then transferring it into a boundary situation so that the points tend to obliterate the land expanses in the nonsites.“ (Ibidem).

⁹⁵ „There's a central focus point which is the non-site; the site is the unfocused fringe where your mind loses its boundaries and a sense of the oceanic pervades, as it were.... The interesting thing about the site is that, unlike the non-site, it throws you out into the fringes One might even say that the place has absconded or been lost.... This is a map that will take you somewhere, but when you get there you won't really know where you

Místní specifická v podání Roberta Smithsona není jen přihlášením se k určitému *geniu loci*. Stává se komplikovaným systémem, v rámci něhož je místo zkoumáno z několika úhlů pohledu. Smithsonův zájem o argumentační síť vede od reálně existujícího prostranství k jeho reprezentaci v uměle ohraničeném neprostranství.

Princip prostranství a neprostranství Smithson tematizuje například v projektu *Yucatan Mirror Displacements* („Dislokace zrcadel na Jukatánu“, 1969).⁹⁶ Během cesty po Jukatánském poloostrově Smithson instaloval a fotografoval devět čtvercových zrcadel v různých situacích. Celou dokumentaci pak spolu s textem publikoval v časopise *Artforum* – fotografie a text zpřítomňující prostranství, publikoval časopisecky, tedy v jedné z možných forem neprostranství.⁹⁷ [8]

„Existence přírody se stala skoro nezachytitelnou ... reálná místa, přestože jsou velmi specificky definována a mají fyzickou podstatu, je velmi těžké zpozorovat; není to jednoduše otázka vidění, existují jistá selhání ve vidění v kterémkoli místě, které není definováno bílými zdmi a podlahou. Vytváření uměleckých děl jinde než na zdech, například na stromech, na povrchu země namísto podlahy. Nyní se velmi zajímám o zem (land) jako umístění pro umělecká díla; jinými slovy, umělecké dílo potřebuje reálnou zem.“⁹⁸

are. In a sense the non-site is the center of the system, and the site itself is the fringe or the edge.” (SMITHSON Robert, in: *Avalanche* 4, 1970, nestr).

⁹⁶ Bez zajímavosti není, že *displaced person* je člověk, který přišel o domov, člověk bez domova.

⁹⁷ Robert SMITHSON: *Mirror displacement in Yucatan*, *Artforum* VIII, č. 1, 1969, 28 – 34.

Cestu Smithson podnikl za doprovodu Virginie Dwan, jen pár měsíců před první mohutnou prezentací *land artu* ve Dwan Gallery.

⁹⁸ „The existence of nature itself becomes almost ungraspable ... the actual places, although being very specific, very physical, are very difficult to see; it isn't simply matter of vision, there is a kind of breakdown in vision; in an area that isn't defined by white walls and floors. Constructing a work of art not on a wall but on the tree, on the ground, instead of the floor. I'm very interested right now only in land for the work to be on; in other words, the work of art needs the actual land.” (Ibidem).

Smithson se tak k přírodě vztahuje jako k nové formě galerijního prostoru, do kterého umísťuje své objekty. Fotografie konstruovaných situací jsou následně zprostředkovány divákům v klasických galeriích a veřejně dostupných médiích, kde jsou však prezentovány pouze jako odkazy ke vzdáleně existujícím situacím.

Zvláštním příkladem místní specifity ve Smithsonově tvorbě je jeho nejslavnější dílo „Spiral Jetty“ („Spirálové molo“, 1970, srov. obr. 2). Objekt realizovaný v krajině se divákům představuje skrze film. Záběry kamery se pokouší Spiral Jetty uchopit. Samotný „výčnělek“ (doslovný překlad anglického „jetty“) vytvořený v krajině z hlíny a kamení, a kartografickou dokumentaci oblasti ve filmu komentuje hlas, který popisuje vlastnosti vybraného místa a proces, který Smithsona k výběru místa dovedl. Doslýcháme se o geologických pochodech v zemské kůře, které vybranému místu zajistily specifické podmínky. Hlas se věnuje i prehistorii a historii místa, když mluví o dinosaurech, kteří jsou vystaveni v místním muzeu, a o stavbě Transatlantické železnice v 19. století.⁹⁹

Důraz Smithson klade nejen na samotný hmatatelný a viditelný objekt Spiral Jetty, ale také na kontext do kterého realizaci vkládá, a který není při čistě formálním uchopení znatelný. Film tedy poskytuje mnohovrstevný popis specifického místa jako nedílnou součást smyslu vnímatelného uměleckého díla.

„Vytvářím dílo ze země (earth), ale místo samotné do díla vkládám.“¹⁰⁰

Pro nalezení ideálního místa Smithson podnikal výlety do krajiny s jistou představou toho, jaký typ krajiny ho přitahuje. V souvislosti našeho uvažování o land artu jako formy umění, která pracuje s přírodou, je důležité zdůraznit, že krásná, lidskou rukou nedotčená příroda není v popředí Smithsonova zájmu.

⁹⁹ Robert SMITHSON: film Spiral Jetty, 1970.

¹⁰⁰ „I’m making the piece out of earth but the place itself is being brought into it.“ (Suzaan BOETTGER: Degrees of Disorder, in: Art in America 86, č. 12, 1998, 77).

„ ... některá místa mě přitahovala více – místa, která byla porušená nebo rozdrčená. Abych řekl pravdu, tak jsem hledal ta místa, která byla zbavena svého přírodního charakteru, nebo byla jakkoli narušena, spíše než bych hledal propracovanou přírodní krásu. ... rozvržení (projektu) následovalo po cestování.“¹⁰¹

Místní specificita hrála důležitou roli také pro další land artisty, přístup k ní se však od Smithsonova komplexního vztahu prostranství a neprostranství lišil.

Fyzikální vlastnosti spíše než určitá podoba místa se staly zásadní pro koncept *The Lightning Field* (Bleskové pole, 1977) Waltera de Marii. Zatímco Smithson své místo hledal na základě své fyzické přítomnosti v krajině, kterou postupně obcházel, de Maria se spokojil s informacemi o počtu bouřek na určitém místě. Přírodní podmínky místa definují pro de Mariu jeho místní specificitu a logicky se tak stávají nedílnou součástí práce, kterou nelze jakkoli zprostředkovat. Zatímco Smithson krajinu značí, de Maria zpřítomňuje její fyzikální vlastnosti, nehmatatelné procesy, které v ní probíhají a které nelze jednoduše fixovat.

„Fotografie, skupina fotografií ani jiný typ záznamu, nemůže plně reprezentovat *The Lightning Field*. Izolovanost je esencí land artu.“¹⁰²

Místo, kde se pole blesků nachází, tak není pouze náhodným umístěním konceptu, je jeho nedílnou součástí.

„Země (the land) není pouhým prostředím práce, je její součástí.“¹⁰³

Podobně jako de Maria zohledňoval přírodní vlastnosti místa také Dennis Oppenheim. Pro pomíjivý koncept jeho prací však stačily krát-

¹⁰¹ „... certain sites would appeal to me more – sites that had been in some way disrupted or pulverized. I was really looking for a denaturalization rather than built-up scenic beauty. ... the mapping followed the travelling“. (Avalanche 4, 1970, 48).

¹⁰² Walter DE MARIA: *The Lightning Field*, in: *Artforum IX*, duben 1970, 57.

¹⁰³ „The land is not the setting for the work, it is a part of the work.“ (Ibidem).

kodobé přírodní situace, které pro své práce využíval a místa proto vyhledával na základě aktuálních předpovědí počasí.¹⁰⁴

Za místně specifické vymezení svých prací považoval další land artista - Robert Morfia - interakci osobního prostoru diváka s jeho objekty. Abstraktní dimenze místní specifcity, která se nevztahuje ke geograficky definovanému místu, ale popisuje okamžik, kdy vzniká „pohyb ... mezi jejich prostory“.¹⁰⁵ Prostor nemá podle Morrisse materiální podstatu a záleží pouze na divákovi, jak kontaktu prostorů využije.

Místní specifcita má zvláštní obsah pro anglického umělce Richarda Longa, který považuje celý směr land art za místně specifickou formu.

„Nikdy jsem sám sebe nepovažoval za „land artistu“. Pro mne se jednalo o termín vytvořený americkými kurátory a kritiky pro označení amerického hnutí, které jsem já, anglický umělec šedesátých let, chápal jako tvorbu amerických umělců tvořících na jejich vlastních dvorcích, používajíc jejich místní pouště pro monumentální práce spojené jedinečně s americkým prostředím.“¹⁰⁶

Přestože se tímto tvrzením Richard Long od land artu zpětně distancoval, jeho tvorba je za land art označována a on sám společně s americkými land artisty vystavoval.

Rozvažování místa jako integrální součásti umělecké tvorby, je nepřehlédnutelnou vlastností land artu. Zatímco Robert Smithson chápal své práce jako úplné pouze v (do značné míry) abstraktním prostoru vznikajícím kombinací dvou umístění (prostranství a neprostranství)

¹⁰⁴ Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson Interview with Avalanche, in: Avalanche 1970, 48-71.

¹⁰⁵ BOETTGER 2002, 91.

¹⁰⁶ „I never identified myself as a „land artist“. To me this was a term coined by American curators or critics to define an American movement which, for me as an English artist in the sixties, I saw as American artists working in their own backyards, using their deserts to make monumental work, and only in America.“ (Ibidem 172).

a přírodu samotnou popisoval jako nelimitovaný prostor, který sám o sobě nevytváří možnost vytvořit umělecké dílo, Walter de Maria možnou reprezentaci svých děl zcela odmítal.

Místně specifické podmínky toho kterého místa mohly mít pro land artisty různé formy. Vedle topografie i nehmátatelných přírodních vlastností vybraného místa mohly zohledňovat také historické implikace té které lokality.

Zájem amerických land artistů o místo byl zřejmě dobově podmíněný. Poukazuje na to řada filozofických textů publikovaných na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Za všechny můžeme zmínit teorii francouzského sociologa Henriho Lefebvra, který prostor vnímá jako sociální konstrukt a podle něhož neexistuje neutrální prostor, který by byl konstruovanou jinak než určitou sociální situací.¹⁰⁷

Druhou významnou osobností konce šedesátých let, která se věnovala teorii prostoru, byl Michel Foucault. O prostoru tento filozof uvažuje podobně jako Lefebvre, když jej chápe jako projev sociálního uspořádání.

„Prostor je zásadní pro jakoukoli formu společenského života; prostor je zásadní pro provádění jakékoli formy moci.“¹⁰⁸.

V roce 1967 Foucault pronesl přednášku o dvojí podstatě prostoru. V úvaze nazvané Heterotopie, nebo-li o jiných prostorech (Des espaces autres) svět definuje na základě jeho duality a dělí jej na dvojice označující různé druhy prostoru: prostor sakrální a profánní, soukromý a veřejný, rodinný a společenský, kulturní a užitkový, prostor pro volný čas a prostor pro práci.¹⁰⁹ Obecněji tyto dvojice lze podle Foucaulta rozdělit na prostory utopické a heterotopické,

¹⁰⁷ Henri LEFEBVRE: The Production of Space, Oxford 1998.

¹⁰⁸ „Space is fundamental in any form of communal life; space is fundamental in any practice of power.“ (Michel FOUCAULT: Space, Knowledge and power: Interview with Paul Rabinow, in: Land and Environmental Art, KASTNER, Jeffrey (ed.), London 1998).

¹⁰⁹ Michel FOUCAULT: Myšlení vnějšku, Herrmann a synové 1996, 75.

tedy místa reálná a ta, která se k existující skutečnosti pouze vztahují formou analogie.¹¹⁰

Foucault heterotopie popisuje jako místa, „...která se formují v samotném základu společnosti – která jsou něco jako proti – umístění, druh účinně zavedených utopií, v nichž skutečná umístění, všechna ostatní skutečná místa, která můžeme v kultuře najít, jsou současně reprezentována, popírána a převracena. Místa tohoto druhu jsou mimo všechna místa, a to i přesto, že někdy bývá možné označit jejich umístění ve skutečnosti.“¹¹¹

Příkladem heterotopie je podle Foucaulta knihovna nebo muzeum, které fungují jako akumulátory času, pro vstup do nichž, musíme vykonat jistý rituál.¹¹² Oproti jiným místům poskytují heterotopie možnost umísťovat vedle sebe, tedy konfrontovat několik prostorů, které jsou v reálném světě a čase zcela nesouměřitelné.¹¹³

Místem, kde se podle Foucaulta prolínají utopie a heterotopie jsou zrcadla, která poskytují přechod mezi oběma prostory. Podobně také ve Smithsonianově konceptu prostranství a nepostranství se dva odlišné prostory sbližují díky zrcadlu (neprostranství) a vlastnosti zrcadlení se (prostranství).

Vzhledem k tomu, že je krajně nepravděpodobné, že by Smithsonian znal Foucaultovu teorii, můžeme konstatovat, že prostranství a neprostranství představují uvažování o světě, které bylo v obou případech rozvinuto ve stejné době nezávisle na sobě.

3.2.5. časovost

Součástí místní specifity land artu, stejně jako jeho entropické podstaty a vztahu ke geologii, je časová podmíněnost instalací, jejich procesualita a nekonečné pokračování nastolených situací.

¹¹⁰ Anglicky „Of Other Spaces, 1987.

¹¹¹ FOUCAULT 1996, 76.

¹¹² Ibidem 82-83.

¹¹³ Ibidem 81.

Časová podstata vzniku a existence land artu souvisí také s uvažováním o procesualitě vnímání uměleckých objektů. Percepci výtvarných děl přímo popisuje Walter de Maria v instalaci *The Lightning Field*.

Časová podstata vnímání je podle autora v Bleskovém poli fyzicky přítomna. 400 tyčí umístěných na ploše 1 míle X 1 km a 6 m a uspořádaných do pravidelné mřížky lze vnímat dvěma způsoby. Návštěvník si prostor může prohlédnout během dvou hodin, které mu zabere prostor projít křížem krážem a tak fyzicky zakusit rozložitost projektu, nebo může místo vnímat intenzivněji po dobu 24 hodin, kdy se jeho charakter proměňuje v návaznosti na denní dobu a proměny počasí.¹¹⁴ V žádném případě však není přípustné, aby instalaci uchopil během jednoho krátkého pohledu.

Podle Roberta Smithsona land art přímo zavazuje k uvažování o čase, když práci se zemí označuje za situovanou v mizících a nově formovaných oblastech času. Země tak je v podání Smithsona akumulovaným časem.¹¹⁵

Vztahování výtvarného umění k reálnému času by však podle Smithsona mělo být závazné nejen pro ty, kteří pracují se zemí. V textu z roku 1968 kritizuje starší výtvarné umění za jeho bezčasovost, stejně jako kritiky výtvarného umění za nezájem o časovou ukotvenost uměleckých děl.

„Po příliš dlouhou dobu byli umělci odcizeni od vlastní „doby“. Kritici odepřeli umělcům jakoukoli existenci v myšlenkovém i materiálním světě, tím že se soustředili výhradně na „umělecký objekt“. Mentální proces umělců, který probíhá v čase, je popřený tak, aby

¹¹⁴ „No photograph, group of photographs or other recorded images can completely represent *The Lightning Field*. Isolation is the essence of Land Art“ (DE MARIA 1970, 57).

¹¹⁵ „ ... the preoccupation with the earth ... built – up areas of time, vanished areas of time.“ (BOETTGER 1998, 77).

komoditní hodnota uměleckých děl mohla být udržována systémem nezávislým na umělcích. Umění je v tomto případě považováno za „nadčasové“, nebo za produkt „vůbec žádné konkrétní doby“, tato bezčasovost se stala pohodlným způsobem, jak zbavovat umělce jejich práva na časové ukotvení spojené s jistou procesualitou. ... Kterýkoli kritik, který nedoceňuje čas umělce, je nepřitelem umění a umělce.“¹¹⁶

Neadresný útok na starší formy výtvarného umění je jednoduše interpretovatelný jako přímý komentář amerického poválečného umění symbolizovaného Jacksonem Pollockem a dalšími abstraktními expresionisty. Na místo odsuzovaných kritiků umění pak lze dosadit Clementa Greenberga, Michaela Freda, Rogera Frye a další formalisty, kteří umění vyvazovali z jeho historického, politického a sociálního kontextu, hledajíc jeho nadčasovou platnost.

Časovost se pro land artisty stala podmínkou existence jejich prací. Na jedné straně Smithson požadoval, aby jeho práce stejně jako výtvarné umění obecně, byly vztahovány k dobovému kontextu, na straně druhé de Maria chápal percepci svých děl jako časově podmíněnou a tudíž existující ne v jednom jediném okamžiku, ale jako časově průběhovou.

3.2.6. sociální a politické cíle land artu

Sociálně angažovaný rozměr land artových děl je formálně těžko prokazatelný. Kritický moment není přítomen v symbolice abstraktních instalací, ani se v nich neobjevuje přímý útok na společenský sys-

¹¹⁶ „For too long the artist has been estranged from his own „time“. Critics by focusing on the „art object“, deprive the artist of any existence in the world of both mind and matter. The mental process of the artist which takes place in time is disowned, so that a commodity value can be maintained by a system independent of artist. Art, in this sense, is considered „timeless“ or a product of „no time at all“; this becomes a convenient way to exploit the artist out of his rightful claim to his temporal processes.“ ... Any critic who devalues the time of the artist is the enemy of art and the artist.“ (SMITHSON 1968, 50).

tém, přesto vyjmenovaná klíčová slova poukazují na jejich ukotvení v radikální kritice společnosti, odmítání její tržní podstaty a procesu komodifikace a v apokalyptické vizi budoucnosti. Přímou tak činí Robert Smithson v již zmíněném textu *Cultural Confinement*, když umělce vyzývá k naplnění výtvarného umění kritickým obsahem. Umění by se podle něj mělo systému aktivně postavit a nenechat se jím pohltit.

„Zastávám pozici toho, který se postupně noří do vědomí globální špíny a osudové zkázy. Past je připravena. ... Politický systém, který dnes kontroluje svět na všech úrovních, musí být uměním odmítnut.“¹¹⁷

Důležitým tématem se pro Smithsona stává ekologie spojená s narůstajícím znečištěním životního prostředí, směřujícím ke konečné zkáze světa.

„Jak plyne čas, znečištění a další výkaly budou odpovědné za proměnu planety Země do ještě horšího prasečince, než jaký nás obklopuje dnes. Je možné, že přistání na Měsíci bylo nejvíce demoralizujícím okamžikem v historii, protože média ukázala naši planetu jako omezený uzavřený systém Výsledkem situace, ve které je politika kontrolována armádou a jejími miliardami dolarů, je pokřivená demonologie, společenská úchylka, která funguje ve spolupráci s belzebubem na pomezí oblasti mamonu a molochu.“¹¹⁸

Smithson tak ve svých textech komentuje stav společnosti, ve které žije a tvoří.

¹¹⁷ „My position is one of sinking into awareness of global squalor and futility. The trap is set. ... The political system that now controls the world on every level should be denied by art.“ (Ibidem 82).

¹¹⁸ „As time goes by, pollution and other excreta are liable to turn the planet Earth into a more horrible pig-pen. Perhaps, the moon landing was one of the most demoralizing events in history, in that the media revealed the planet Earth to be a limited closed system... When politics is controlled by the military, with its billions of dollars, the result is a debased demonology, a social aberration that operates with the help of Beelzebub (the pig - devil) between the regions of Mammon and Moloch.“ (The Artists and Politics: A Symposium, in: Artforum IX, č. 1, 1970, 9).

Za politický komentář explicitně označuje svou tvorbu Carl Andre. Na otázku položenou redaktorem časopisu *Avalanche*, zda ve svých pracích zohledňuje politické souvislosti, umělec odpovídá kladně.

„Jistě že ano, přestože sám sebe nepovažuji ani za vulgárního marxistu, spíše bych se označil za marxistu společenských klepů. Ale samozřejmě, že politika je propojená s ekonomikou a má práce reflektuje ekonomické podmínky. A někdy si sám zazlívám, že jsem umělec vydržovaný imperialisty ... Sním, že to (má práce) je subverzivní.“¹¹⁹

Politické přesahy své práce Andre vztahuje k tvorbě sovětských avantgardních umělců Tatlinovi a Rodčenkovi.

„Musíme být vědci současnosti, pokud chceme být básníky a revolucionáři budoucnosti. Rád bych svou práci viděl jako navázání na tradici ruských revolučních umělců Tatlina a Rodčenka.“¹²⁰

O tři roky později Carl Andre představil své názory na sympoziu o roli umělce ve společnosti (*The Role of the Artist in Today's Society*, 29. Duben 29, 1973, setkání organizované Allen Memorial Art Museum of Oberlin College). Za historický příklad vztahu umělce a společnosti si Andre bere tvorbu Marcela Duchampa, vůči které se vymezuje. Duchampa kritizuje především za to, že idealizoval zcizování práce. V jeho výroku o buržoazii a výrobcích zhotovených pracujícími rezonuje znechucení umělce, jehož dílo bylo překrouceno v procesu komodifikace umění.

„ ... vyčleněním průmyslového produktu z původního prostředí pracující třídy, jsou (ready made) jakousi trofejí buržoazní lstivosti.“¹²¹

¹¹⁹ „Well of course I do, being not even a vulgar Marxist - a gossip Marxist, I suppose. But of course politics is all tied up in economics and my work reflects economic conditions. And I sometimes despair at being the kept artist of an imperialist class ... I dream of it (my work) being subversive.“ (*Avalanche* 4, 1970, 26).

¹²⁰ „We have to be scientists of the present if we're to be poets and revolutionaries of the future. I would like to think that my work is in the tradition of the Russian revolutionary artists Tatlin and Rotchenko.“ (*Ibidem*).

¹²¹ „... an industrial product by severing it from its origins in working

Podle Andreho by cílem současného umění mělo být napravení této situace. Umělci by si nadále neměli přisvojovat produkty pracující třídy a tím je odcizovat původnímu prostředí.

Tvorba Marcela Duchampa byla významná také pro Roberta Smithsona, který zakladateli dadaismu vyčítal přístup k umění jako svého druhu náboženství, o němž Duchamp věřil, že člověka vyváže z každodenní závislosti na společenských vazbách daných komercializací.

„Ale jak vidíte, dadaisté vytvářeli svou vlastní víru v přesvědčení, že vše je zkorumpované komercí, průmyslem a buržoazními postoji. Myslím, že je čas připustit, že nemá smysl formovat sektu, která by byla mimo tyto hodnoty. Průmysl, komercialismus a buržoazie jsou součástí naší reality.“¹²²

Realita lidské existence ve společnosti proto není pro Smithsona něčím, čemu by se mělo umění vyhýbat. Naopak, umění by mělo zmíněný kontext brát v potaz a snažit se jej měnit. Obecnější výtky vůči Duchampovi doplňuje následná reflexe Andreho pohledu na stejného umělce, kterou jsem zmínila výše.

„Andreho pohled (na Dada) je spíše marxistický. Zdá se, že Andre touží překonat buržoazní uspořádání ... Souhlasím s Andrem v bodu, kdy říká, že Duchamp se ve své tvorbě zajímá o směnnou hodnotu a ne o hodnotu užitnou. Jinými slovy, koncept ready makes neposkytuje jakýkoli způsob zapojení se. Ready makes se tedy nevyvazuje z klasické formy umění a opět se jedná o formu odcizeného reliktu naší moderní postindustriální společnosti.“¹²³

class craft and claiming it as a trophy of bourgeois cunning." (The Role of the Artist in Today's Society, in: Art Journal 34, č. 4, 1975, 327–331).

¹²² „But you see, the Dadaists were setting up their own religion, thinking that everything was corrupted by commercialism, industry, and bourgeois attitudes. I think it is time that we realize that there is no point in trying to form a cult that transcends those realms. Industry, commercialism, and bourgeoisie are very much with us." (Robert Smithson on Duchamp, An Interview, in: Artforum XII, č. 10, 47).

¹²³ „Andre's view (of all this dada...) is more a Marxist one. Andre himself seems to want to transcend the bourgeois order ... Where I tend to agree with

Fetišizace a odcizení objektu od reality postindustriální společnosti zůstává pro Smithsona nepřípustné, je projevem vyprázdnění umělecké tvorby a umožňuje její komodifikaci.

Symposium *The Role of Artist in Today's Society* nebylo jediným setkáním umělců komentující vztah umění ke společnosti a dobové politické situaci. V reakci na prohlubující se politickou krizi v Americe, jak přímo stojí v textu sympozia, proběhlo v roce 1970 setkání pod názvem „Artists and Politics“ („Umělci a veřejné dění“).¹²⁴ Z land artistů se setkání zúčastnil pouze Carl Andre. Ve svém příspěvku tentokrát posiluje ekologickou dimenzi umění. Umění přirovnává k odvětví zemědělství, které dává člověku obživu a vrací jej k elementárním podobám existence.¹²⁵ V návaznosti pak dále rozvíjí tento svůj koncept.¹²⁶

- „Tedy: 1. Musíme obdělávat půdu, abychom udrželi život.
2. Musíme bojovat, abychom ochránili život.
3. Zemědělství je jedním aspektem společensko-politicko-ekonomického boje.
4. Bojování je jedním aspektem společensko-politicko-ekonomického boje.
5. Musíme být bojující hospodáři a hospodařící bojovníci.
6. Nemá smysl pěstovat brambory ve tvaru samopalů.
7. Nemá cenu vyrábět jedlé samopaly.
8. Spojnicí mezi politikou a uměním je život.
9. Ustanovme si za cíl konkrétní analýzu konkrétních situací směřující ke konkrétní akci.

Andre is when he says that Duchamp is involved in exchange and not use value. In other words, a Readymade doesn't offer any kind of engagement. Once again it is the alienated relic of our modern postindustrial society.“ (Ibidem).

¹²⁴ The Artists and Politics: A Symposium, Artforum IX, č. 1, 1970, 7.

¹²⁵ Podobně také pro Smithsona bylo zemědělství jedním z nejdůležitějších odvětví lidské činnosti.

¹²⁶ „Given: Art as a branch of agriculture“ (Ibidem).

10. Mlčení znamená souhlas."¹²⁷

Andreho text má formu politického manifestu, umění je v něm přirovnáváno k důležité formě obživy. Umění nově nestojí ve středu umělceva zájmu, nezbytně se stává součástí širší sociální situace a odporu proti brutalitě moci, neboť „mlčení znamená souhlas“ (viz bod 10). Andreho deset bodů také poukazuje na nutnost vnímat jeho texty jako metaforické.

Angažované texty land artistů se staly přímou součástí tvorby. Práce, které samy o sobě nemusí nutně působit jako společensky kritické, tak získávaly úzce zacílený smysl a širší dopad. Druhou možností land artistů jak vztahovat uměleckou tvorbu k politické situaci, bylo umístění uměleckých děl na určité, často kontroverzní místo.

3.2.6.1. místní specifita jako společenský komentář

V roce 1972 Mike Heizer vybudoval uprostřed Nevadské pouště Complex One. Objekt je formálně blízký architektuře; vypadá jako pevnost z budoucnosti. Na první pohled působí Complex One jako interakce člověka a neposkvrněné přírody, kterou si lidským objektem autor označuje. Kritika společenské situace se objevuje až se znalostí kontextu, se zjištěním, že objekt je cíleně umístěn na okraj vojenského prostoru, který slouží pro testování nukleárních zbraní. V souvislosti s touto místní specifikou Heizer uvádí, že jeho

¹²⁷ „Hence: 1. We must farm to sustain life. 2. We must fight to protect life. 3. Farming is one aspect of the social-political-economic struggle. 4. Fighthening is one aspect of the social-political-econom ic struggle. 5. We must be fighthening farmers and farming fighters. 6. There is no merit in growing potatoes in the shape of machine guns. 7. There is no merit in making edible machine guns. 8. Life is the link between politics and art. 9. Settle for nothing less than concrete analysis of concrete situations leading to concrete actions. 10. Silence is assent.“ (Ibidem).

tvorba je ovlivněna faktem, že žije v jaderné době, která pravděpodobně bude koncem lidské civilizace.¹²⁸

Kritici v souvislosti s Heizerovými pracemi obvykle zdůrazňují vliv jeho zájmu o předkolumbovské civilizace. Samotné realizace však Heizer cílevědomě vkládá do soudobého politicky angažovaného kontextu. V případě Complex One je jím dobově aktuální nebezpečí nukleární války mezi SSSR a USA.

Místní a časová podmíněnost je vlastní také Placid Civic Monument (Poklidný občanský pomník) v newyorském Centrálním parku od Claese Oldenburga (1967). [9] Jeden z prvních land artů, který bývá nazýván Díra („Hole“), měl tvar lidského hrobu. Claes Oldenburg ho nechal vyhloubit nedaleko válečného obelisku u Metropolitního muzea v den, kdy titulní strany novin byly věnovány obětem válce ve Vietnamu a informacím o prodloužení americké přítomnosti v Jihovýchodní Asii.

S místní specificitou souvisí také poslední druh politického komentáře, který v souvislosti se svou prací někteří land artisté zmiňují. Podle Christa a Alana Sonfista (*1946) je již samotné vyjednávání o povolení k realizaci místně specifického objektu společenským komentářem. V případě obou zmíněných, umístění uměleckého díla nemá splňovat pouze estetické požadavky, ale především touží po jisté kontroverzi spojené s vyřizováním povolení. V případě Christa to dokumentuje především jeho dlouholetá snaha o zabalení berlínského Reichstagu. [10] Během vyjednávání umělec komunikoval se všemi čtyřmi velmocemi spravujícími budovu a musel překonat jejich odpor.¹²⁹ Podobný proces vyjednávání podstoupil také druhý zmíněný umělec, který pro realizaci projektu předkolumbovského lesa (námět, který v době

¹²⁸ Mike HEIZER: Interview with Julia Brown, in: Land and Environmental Art, KASTNER Jeffrey (ed.), 228.

„Part of my art is based on awareness that we live in a nuclear era. We are probably living at the end of civilization.“

¹²⁹ Herold ROSENBERG: Time and Space in Environmental Art, in: Art in the Land, SONFIST Alan (ed.), New York 1983, 204–207.

boje za uznání práv původních obyvatel Ameriky, je politický sám o sobě), složitě získával povolení od města New York.¹³⁰

Přestože formální vlastnosti land artu nemůžeme samy o sobě považovat za formu sociální kritiky, důraz kladený na kontextuální vnímání realizací, stejně jako komentáře jejich tvůrců popisující vztah umění a společenských okolností, dokazuje, že se land art nesnažil vyvázat ze své dobové ukotvenosti a neusiloval o vytvoření nadčasových uměleckých děl. Komentáře kritizující odcizení umění od dění ve společnosti, touha po demokratické přístupnosti umění, vizuální komentáře reality studené války i vojenské přítomnosti Američanů ve Vietnamu, ukazuje americký land art jako uměleckou formu společensky kritického postminimalismu.

3.2.7. závěr klíčových slov

Téma komodifikace umění, odchod z galerijního prostoru, entropie, geologie, místní specificita, časovost a kritický komentář dění ve společnosti definují, jak dobově aktuálním a tedy také podmíněným, směrem land art byl. Mezi nejdůležitější vlastnosti zkoumaného směru můžeme na základě představených názorů zařadit kritiku tržní hodnoty umění a vztah umělecké činnosti k politickému dění.

Uvažování o přírodě a procesech v ní probíhajících je nejvíce propracované v tvorbě Roberta Smithsona. Jeho uvažování můžeme označit za narativizaci přírody, ve které autor nalézá analogie s lidskou společností a „laboratorním výzkumem“ destruktivních sil zkoumá i pochody ve společnosti.

¹³⁰ Ibidem 209.

3.3. terminologie: označení earthworks, ecologic art a land art

Zvláštním tématem, které land artisté promýšleli, a které definuje obsah směru, je jeho samotné označení, respektive jeho různé varianty - earthworks, ecologic art a land art, která v sobě nesla důraz na různé obsahy.

Na přelomu šedesátých a během sedmdesátých let vznikla vedle tří zmíněných také řada dalších názvů tohoto nově se rodícího stylu. Za zmínku stojí především dva obecnější termíny: Impossible Art (Nemožné umění) Thomase Messnera a Sculpture in the Expanded Field (Sochařství v rozšířeném poli) Rosalind Krauss. Messner, dlouholetý ředitel Guggenheimova muzea v New Yorku, land art chápe jako součást hnutí, do kterého dále zařazuje waterwork, skywork, thinkwork, nihilworks a archiworks (vodní, nebeské, myslící, žádné a architektonické práce). Společnou vlastností těchto uměleckých směrů je nemožnost jejich prodeje.

„Nejnovější formy umění, které sběratelé nemohou sbírat, muzea vystavovat, obchodníci s ním nemohou nakládat a kritici ho nemohou oceňovat, by se mohly zdát být konečnou formou absolutní povrchnosti, ale ve skutečnosti naopak musí být interpretovány jako výraz radikálního rozčarování a deziluze, kterou vyvolává současná role umění ve společnosti.“¹³¹

Zatímco Messner vystihl materiálovou podstatu land artu, Rosalind Krauss, zakladatelka časopisu October, se věnovala jeho prostorové situaci. Land art chápe jako jeden z typů „sochařství v rozšířeném poli“, která se pohybuje mezi krajinou a ne – krajinou, mezi architekturou a ne – architekturou.¹³²

¹³¹ „Impossible for collectors to collect, for museums to show, for dealers to handle, for critics to appraise, the latest art may seem the ultimate in frivolty, but it must be recognized as the expression of a radical disenchantment with the present role of art in society.“ (MESSNER 1968, 30-47).

¹³² Rosalind KRAUSS: Sculpture in the Expanded Field, in: October 8, 1979,

3.3.1. earthworks

Nejčastějším označením toho, co je dnes obecně nazýváno land artem, bylo v americkém prostředí konce šedesátých let earthworks (doslova „zemní práce“ ve smyslu práce při nichž člověk nakládá s hlínou, pracuje se zemí).

Slovo earthworks nevzniklo jako novotvar, v kontextu moderního umění ho však poprvé použil Robert Smithson v článku z roku 1967 A Tour of the Monuments of Passaic (Prohlídka passaických pamětihodností). [11] V textu umělec popisuje výlet do svého rodného města Passaic, spojeného s fotodokumentací „entropických ruin“ tohoto industriálního místa. Celou situaci umělec uvádí informací o zakoupení knihy populárního britského spisovatele sci-fi Briana Aldisse Earthworks.¹³³

„V sobotu 30. září roku 1967 jsem šel do budovy Port Authority (dopravní podnik) na rohu čtyřicáté první ulice a osmé avenue. Koupil jsem si výtisk New York Times a brožovaný výtisk knihy Earthworks od Briana W. Aldisse.“¹³⁴

Smithson v textu pokračuje ironickým komentářem, zesměšňujícím výtvarnou rubriku novin The New York Times a následuje stručným představením knihy Earthworks.¹³⁵ [12]

Vliv Aldissova románu knihy na název nového uměleckého směru nebývá zpochybňován, obsah knihy a tedy i možný výklad výtvarného směru na jejím základě obvyklý není.¹³⁶

30–44.

¹³³ Poprvé vyšlo roku 1965.

¹³⁴ „On Saturday, September 30, 1967, I went to the Port Authority Building on 41st Street and 8th Avenue. I bought a copy of the New York Times and Signet paperback called Earthworks by Brian W. Aldiss.“ (Robert SMITHSON: The Monument of Passaic, in: Artforum VI, prosinec 1967).

¹³⁵ Brian W. ALDISS: Earthworks, London 1965.

¹³⁶ Například KASTNER 1998.

3.3.1.1. román *Earthworks*

Earthworks je vědecko fantastický román o ekologické katastrofě na planetě Zemi, kde veškeré bohatství pochází z přírodních zdrojů, vlastněných skupinou privilegovaných farmářů. Manuální práci na venkovských statcích obstarávají chudí a bezprávní obyvatelé měst. Činnost, kterou lidé z města vykonávají, se nazývá „earthworks“ a spočívá v obnově půdy zničené lidskou činností.

„Přímo pode mnou byla země zničená a rozrušená. Neplodné podloží vystupovalo na povrch. Tak vypadala země poté, co zmizely stromy, které jí poskytovaly přístřeší a ochranu. Stromy byly vykáceny, abychom se zbavili ptáků, kteří byli momentálně vybíjeni kvůli tomu, že přenášeli nemoci na obilí. Nyní jsme stavěli náhrady za stromy; měly sloužit jako větrolamy, tak jak tomu dříve činily samotné stromy ... Nikdo nepřipouštěl, že tato naše činnost poukazovala na možnost jistého základního selhání systému.“¹³⁷

Společenské uspořádání v popsané budoucnosti je blízké policejní diktatuře a funguje na principu sociální nerovnosti. Jak se můžeme dočíst v závěru knihy, jediní kdo ekologicky zničenou a sociálně rozvrácenou zemi mohou zachránit, jsou nomádi (travellers), kteří proti systému policejního státu bojují svou neukotveností v něm.¹³⁸

Aldissova katastrofická vize světa napsaná v polovině šedesátých let popsala tři zásadní problémy doby: nešetrnost lidstva vůči Zemi spojenou s nebezpečnými zásahy do její přirozené rovnováhy, narůstající společenskou nerovnost a krutost policejního státu. Podobně také vystoupení ze svazujícího systému, které Aldiss navrhuje jako řešení situace, bylo na konci šedesátých let užívanou formou rezisten-

¹³⁷ „Directly below me, the earth was broken and eroded. The infertile sub-soil showed through. This was what happened since shelter and binding provided by the trees were gone. The trees had been cut down to get rid of birds, which were currently being destroyed because of their ability to spread crop disease. Now we were building tree - substitutes; they would act as windbreaks, as the trees had done ... Nobody admitted that this showed some sort of basic failure in the system.“ (ALDISS 1965, 48).

¹³⁸ Ibidem 154-155.

ce. Knihu proto nemůžeme chápat jako fantaskní vhled do vzdálené budoucnosti. Jedná se spíše o jakési varování, kam společnost během krátké doby může dospět, pokud se nezmění.

Obsah Aldissovy knihy popisuje výraz životního pocitu části lidí žijících v šedesátých letech a vazba k ní vyjadřuje radikální obsah stejnojmenné umělecké činnosti. Pokud přijmeme narativní rámec příběhu za model toho, čím se v očích umělců příroda a společnost stala, pak můžeme tvrdit, že umělci se svým odchodem z galerií pokoušeli nabourávat – podobně jako travellers – vládnoucím systém. Přímou paralelou se pak stává označení earthworks jako činnosti zajišťující obnovu lidmi zničené přírody a stejnojmenné označení výtvarného směru.

3.3.1.2. výstavy Earth Works a Earth Art

Název Earth Works, respektive Earth Art nesly dvě americké výstavy konce šedesátých let, které představily tvorbu land artistů. [13] První se konala v roce 1968 v newyorské Dwan Gallery, která se proslavila již dříve uvedením směru pop art, op art a minimalismus na americkou výtvarnou scénu.¹³⁹ Druhá výstava se konala na počátku roku 1969 v Andrew Dickson White Museum of Art při Cornellově universitě.

Dwan Gallery představila práce deseti amerických či v USA dlouhodobě žijících umělců (Andre, Bayer, De Maria, Heizer, Kaltenbach, Le Witt, Morris, Oldenburg, Oppenheim a Smithson) a stala se centrem nově vznikající směru dnes označovaného jako land art. Virginia Dwan, majitelka galerie, nejen land artisty zastupovala, ale také finančně podporovala jejich neobchodovatelné projekty (především realizace Roberta Smithsona, se kterým se blízce přátelila).¹⁴⁰

Bližší pohled na díla vystavená na první výstavě land artu v newyorské galerii nám ukazuje, jak různorodé práce byly pod názvem výstavy shromážděny. Místnost galerie zaplnila hromada stavebního

¹³⁹ BOETTGER 2002, 129.

¹⁴⁰ MESSNER 1968, 33.

odpadu – filc, železné tyče, hlína, dráty, asfalt od Roberta Morrisa nazvaná *Earthwork*, vedle níž se nacházela instalace *A Nonsite*, Franklin, New Jersey od Roberta Smithsona, kterou tvořila fotografie dolu Franklin Furnace a nádoba naplněná materiálem ze stejného místa. [14] Trojrozměrnou formu měla také umělohmotná krabice s hlínou a červy od Claese Oldenburga, který dále představil filmový záznam vzniku a zániku jeho *Placid Civic Monument*, respektive okolností, které jej provázely (dokumentace prostoru, procházející lidé, počasí).

Podobným přechodem mezi trojrozměrnými objekty a dvojrozměrnými dokumenty, jako byla *Non site* Roberta Smithsona, se stala také práce Dennise Oppenheima nazvaná *Mt. Cotopaxi Transplant*, která reprezentovala existující místo jeho mapou a jeho abstraktním modelem.

Zbytek vystavených prací mělo fotografickou či kresebnou formu. Andre představil snímky *Rock Piles*, které vytvořil v Aspenu, Heizer záznam geometrické prohlubně v Nevadské poušti nazvané *Dissipate #2* (Rozptýlení #2), Le Witt dokumentaci akce *Buried Cube in Holland* (Pohřbená krychle v Holandsku), během níž minimalistickou kostku pohřbil do země, a podobně také De Maria se představil staršími pracemi: *Munich Earth Room* (Mnichovský zemní pokoj) a *Mile Long Drawing* (Míly dlouhá kresba) v Nevadské poušti. Stephan Kaltenbach jako jediný představil nerealizovaný projekt; jednalo se o betonového objektu vyplněného zeminou nazvaného *Earth Mound for a Kidney-Shaped Swimming Pool* (Hromada zeminy pro plavecký bazén ledvinovitého tvaru).¹⁴¹

Vystaveným pracím byl společný zájem o konkrétní místo, které se v případě Roberta Morrisa ocitlo přímo v galerii a v případě ostatních k němu odkazovaly vystavené dokumenty. Umělecká díla můžeme rozdělit na tři typy, na ta která krajinu opravovala, ta která krajinu narušovala a ta která do ní pouze vkládala jemné lidské znaky). Formálně můžeme konstatovat, že vystavené práce zprostředkovávaly

¹⁴¹ BOETTGER 2002, fig. 55.

reálný zážitek z určitého místa, připomínající reálnou situaci. Ta někdy měla podobu geometrického znaku a jindy amorfního tvaru.

Žádný z vystavených objektů či instalací nebyl vytvořen speciálně pro výstavu v Dwan Gallery. Konceptem výstavy bylo shrnutí a pojmenování již existujícího uměleckého směřování. Dobová kritika výstavu Earth Works hodnotila kladně, chápala ji jako uvedení nového uměleckého směru, který však formálně zůstává značně různorodý.¹⁴²

Čtyři měsíce po Earth Works byla otevřena kurátorská výstava Willoughby Sharpa Earth Art na Cornellově univerzitě, která byla koncipována jako součást série výstav představujících aktuální umění inspirované jednotlivými živly.¹⁴³

Přestože se výstava jmenovala Earth Art a ne přímo earthworks, relevance druhého označení zůstala pro kurátora výstavy zásadní. Podle něj je Earth art pouze „chytlavé“ označení prací označitelných jako earthworks.¹⁴⁴

Nově se oproti Dwan Gallery land art představil jako směr mezinárodní, když ho vedle Američanů reprezentovali také čtyři Evropané: Uecker, Haacke, Dibbets a Long. Společně umělce podle Sharp spojovaly vysoké smyslové a intelektuální nároky kladené na diváky a společný despekt vystavujících ke starším formám umění.

„Opilá nadbytečnost gest abstraktního expresionismu, komerční podstata pop artu spojená s jeho afektovanou banalitou, a posedlost čistotou v minimalistické plastice – to všechno bylo pouze nahodile přítomné v těchto jinak individuálních stylech. Změnu přineslo zařazení do muzejního prostředí, příliš horlivý tisk působící na to, že

¹⁴² Srov. John PERRAULT: Long Live Earth!, in: Village Voice 14, č. 1, 1969, 17.

¹⁴³ Z projektu nakones sešlo, když ze čtyř plánovaných výstav proběhl vedle Earth Artu pouze Air Art. (BOETTGER 1998).

¹⁴⁴ Willoughby SHARP: Notes Towards an Understanding of Earth Art, in: Earth Art (kat. výst.), Cornell university 1970, nestr.

„There is no Earth Art, there are just a number of earthworks, an important body of work categorized under a catchy heading.“.

byly nepřírozeně vystavovány, a přítomnost necitlivých diváků vedl k tomu, že jejich obsah byl zneužit.“¹⁴⁵

Konceptuální záměr vystavených prací se projevil jak u těch vystavených v tradičním prostoru galerie, tak v exteriérech. [15]

V interiéru galerie se nacházelo neprostranství Rock Salt and Mirror Square Roberta Smithsona (Kamenná sůl a čtvercové zrcadlo). Kombinace zrcadel a přírodních materiálů, kterou umělec realizoval již dříve, proměnil její autor v místně specifický objekt, když použitý materiál získal a fotografie zrcadel pořídil v místním solném lomu. Podobnou strategii představil také Robert Morris, který znovu realizoval svůj starší koncept v nové, místně specifické formě.¹⁴⁶

V interiéru pracoval také Hans Haacke, který v jedné z galerijních místností zopakoval svou akci Grass Grows (Tráva roste) z roku 1967. V rámci akce nechal vyrůst a následně uschnout travnatý kopec.¹⁴⁷ Poslední autor, který využil vnitřních prostor, do místnosti instaloval přírodní materiál dohromady s lidskými produkty. Neil Jenney instaloval polici s hlínou, kterou následně prosvítil zářivkami a doplnil řadou popelníků s nedopalky rozmístěnými po celé galerii.

Volné přírody na Cornellově univerzitě využil Dennis Oppenheim v projektu Annual Rings (Letokruhy). Na nedaleké hranici s Kanadou ve sněhu vyznačil kruhy a na zamrzlém jezeře Bebe vysekal v ledu volný pruh nazvaný Accumulation Cut (lze překládat jako Řez akumulací, ale také jako Akumulovaný řez). Pomíjivost těchto prací a citlivost jejich přítomnosti v krajině je vlastní také Jeanu Dibbetsovi, který v krajině označil kmeny stromů bílou barvou v projektu Con-

¹⁴⁵ „The drunken redundancy of the abstract expressionist gesture, the commercialism and camp of Pop Art, and the pristine absolutism of Minimal Sculpture all were only incidental factors in these individual modes until they were exploited by the gallery and museum system, by an overanxious press geared to superficial exposition, and by an insensitive art public.“ (Ibidem).

¹⁴⁶ Morris nechal nakupit hromádky různých druhů kamení, protože se kvůli sněhové vánici do místa konání výstavy nedostavil a musel proto svůj projekt popsat pouze přes telefon (BOETTGER 2002, 87).

¹⁴⁷ Grass Grow byla poprvé představen v roce 1967.

struction of a Wood (Stavba lesa) a v parku do hlíny vyznačil stopu ve tvaru velkého písmena V nazvané A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30 Degrees Crossing a Path (Stopa v lese ve tvaru úhlu o třiceti stupních, která přetíná pěšinu).

Monumentálnějších rozměrů dosáhly akce Richarda Longa, Richarda Medally a Mika Heizera, kteří v blízkém okolí galerie instalovali kameny, respektive hloubili jámy.¹⁴⁸

Při srovnávání dvou zmíněných výstav zjistíme, že postupně představily dva možné přístupy k land artu. Ve Dwan Gallery měli návštěvníci možnost vidět především dokumentaci prací, na Cornellově univerzitě naopak vznikly trojrozměrné realizace. Cornellská výstava jistě byla prostorově velkorysejší než výstava první a především ukázala na land art jako na mezinárodní umělecký směr.

Dvě výstavy ukázaly směr land art jako umělecké uvažování, jehož hlavní vlastností je místní specifita objektů a jejich konceptuální rozměr. Přestože politické ani sociálně kritické implikace směru představení umělců v souvislosti s výstavami nezmiňují, úvodní text katalogu výstavy Earth Art od kurátora Willoughby Sharpa vystavené práce vkládá do širšího společenského a politického kontextu; v závěru citovaného textu mimo jiné již naznačuje počínající posun k estetizaci land artu.

„Vedle nového přístupu k umělecké tvorbě a blízkému vztahu práce k místu jsou dalšími aspekty nové sochařské citlivosti také důraz na čas a proces, snaha popřít materiálnost objektů (antiobject orientation), a touha rozvracet styl. Zdá se, že nové práce ukazují odmítavý postoj umělců k malbě a starší zájem o sochařská témata – tj. produkce artefaktů, existence v komerčním světě umění a jeho konzumní étos, městské prostředí, dlouhodobý estetický zájem o barvu, kompozici, iluzi a vnitřní vztah jednotlivých částí díla. Mnoho prací vyjadřuje silnou touhu upozornit uměleckými prostředky na reálné je-

¹⁴⁸ Earth Art (kat. výst.), Cornell University 1969.

vy. Materiály tradičně považované za přízemní a neumělecké se nyní staly esteticky zajímavými.“¹⁴⁹

3.3.2. ecologic art a umění jako forma rekultivace

Radikálnějším označením vztahování ekologie a umění se na konci šedesátých let stalo označení land artu jako ecologic art, tedy umění ekologické. V roce 1968 napsal konceptuální umělec Peter Hutchinson esej s názvem *Earth in Upheavel* (Vzpoura Země), ve kterém definuje právo umělců opanovat zničenou zemi a přivlastnit si ji.¹⁵⁰ V případě Hutchinsnovy umělecké tvorby je příkladem tohoto присvojení jeho projekt, v němž pokryl vrchol sopečného kráteru kusy chleba, aby na nich simuloval paleozoický proces kolonizace země plísní a řasou.¹⁵¹ Dokumentaci této snahy o simulaci prapůvodních přírodních procesů Hutchinson vystavil na výstavě nazvané přímo *Ecologic Art* v Gibson Gallery v New Yorku, kde vystavoval spolu s dalšími představiteli land artu Andrem, Christem, Dibbetsem, Insleyim, Longem, Morrisem, Oppenheimem a Smithsonem.

Podrobněji popsal ekologické aspekty land artu a úkol nového uměleckého směru při obnově zničené země Robert Morris, když své projekty označil jako formu land reclamation (v překladu „rekultivace země“, ale také „zpětné присvojení země“). Text, ve kterém se Morris

¹⁴⁹ „Apart from the new attitude to making and the close work - to - place relationship, other aspects of the new sculptural sensibility are an emphasis on time and process, and antiobject orientation, and a desire to subvert style. The new works seem to proclaim the artists' rejection of painting and previous sculptural concerns; the production of artifacts; the commercial art world and its consumer ethos; the urban environment; and the long - standing esthetic preoccupations with color, composition, illusion, and the internal relation to parts. Many works express a strong desire to draw attention by artistic means to real phenomena. Materials usually thought of as mundane and inartistic have now been designated as esthetically interesting.“ (Ibidem).

¹⁵⁰ BOETTGER 2002, 218.

¹⁵¹ Ibidem 189.

věnuje tomuto fenoménu, byl sice publikován až v roce 1980, jeho geneze však spadá do počátku sedmdesátých let.

V *Notes on Art as a Land Reclamation* (Poznámky o umění jako rekultivace/znovupřivlastnění země), Morris popisuje krajinu zničenou důlním průmyslem a nešetrným industriálním využíváním jejího bohatství. Umělec komplexně promýšlí stav země, která prošla brutální industrializací, vypočítává její ekologické problémy a navrhuje možná řešení.¹⁵² Obnova krajiny je podle Morrise možná pomocí umělecké činnosti, která navrácí zničenou krajinu zpět přírodě a opravuje tak nerovnováhu a nefunkčnost vztahu mezi přírodou a člověkem.¹⁵³

Problémy světa vidí Morris v přelidnění, vedoucímu k „psychickému znečištění“ (psychic pollution) Země, které způsobilo proměnu společenských hodnot a naddimenzování lidských potřeb. Tak se Morris dostává od výtvarného umění, jako formy rekultivace přírody, k obecnějším problémům produkce a konzumu. Zároveň reflektuje materiální realitu jako produkt ideologie a tím naznačuje cestu umění: tak jako „psychické znečištění“ světa přírodu zničilo, může změna hodnot a vztahu k přírodě dosažená skrze umělecký čin svět zase očistit.

„Nepřekonatelný důraz klade industrializovaný, korporátní a kapitalistický stát na produkci a konzumaci komodit. Tento cyklus produkce/konzumace nejen požírá více a více přírodních zdrojů, ale také energie, které je zapotřebí na proměnu surových materiálů do formy komodity. Dokud bude produkce a distribuce komodit organizována na základě korporátních zájmů, budou se komodity nadále množit. Hlavním důvodem je fakt, že produkce je motivována profitem a to i

¹⁵² Robert MORRIS: *Notes on Art as Land Reclamation*, in: *October* 12, 1980, 89–93.

¹⁵³ “What is actually meant are disequilibriums and dysfunctionings of all kinds in the metabolism between nature and human society occurring as the unintentional side effects of the industrial process.” (Ibidem 94).

v případě, kdy je (jak oznamují reklamy ve všech médiích) racionalizovaná a slouží potřebám veřejnosti.“¹⁵⁴

V textu napsaném pro Artforum a názvem navazujícím na starší texty o minimalismu Notes on Sculpture I - IV (Poznámky o sochařství I - IV), se Morris dostává také k politickým úvahám a ke kritice americké společnosti, kde se podle jeho názoru konzum stal formou společenské prestiže. Radikalita Morrisových názorů a odpor ke konzumní společnosti ho vede k přesvědčení, že lidstvo čeká budoucnost plná násilných nepokojů.

„Na základě převažující konzumní ideologie ve společnosti můžeme konstatovat, že stroje se nezastaví dokud bude, co vložit do jejich násypek. Co nastane potom? Nepokoje? Třídní války za přežití?“¹⁵⁵

Morris je přesvědčen, že současná situace je neudržitelná. Znečištění, omezené zdroje, nezaměstnanost a další problémy společnosti podle Morrise přímo souvisí s kapitalistickým uspořádáním společnosti a nutně spějí ke kolapsu. Podobné problémy jako popsal Aldiss ve své anti-utopii, tedy formují rámec i pro výtvarné dílo Roberta Morrise. Obsahem jeho tvorby jsou ekologické problémy a sociální nerovnost světa.¹⁵⁶ Morris tak uvádí uměleckou činnost jako formu obnovy krajiny společně s nutností změnit společenské uspořádání na Zemi.

Land art jako forma rekultivace zničené země a její znovu přivlastnění člověkem, která je implicitně přítomná i v označení ear-

¹⁵⁴ „The overwhelming emphasis in the industrialized corporate capitalist state is on the production and consumption of commodities. This production/consumption cycle takes not only more and more natural resources, but ever more energy to transform raw materials into commodities. So long as the production and distribution of these commodities is administered from above by corporate interest, they will be constantly proliferating. For production is driven by the profit motive, even while rationalized as serving public needs-needs induced by relentless advertising in every medium.“ (Ibidem 95).

¹⁵⁵ „Given the prevailing consumer ideology, the machines will not stop until there is nothing more to put into the hoppers. Then what? Riots? Class wars for survival?“ (Ibidem 95-96).

¹⁵⁶ Ibidem 98.

thworks, se podle Morrise nevztahuj pouze na jeho práce, ale také na tvorbu Mika Heizera a Roberta Smithsona. Zatímco Heizer takto o svých objektech nemluví, Robert Smithson se z podobných pocitů vyznává. V souvislosti se Spiral Jetty (1970) a nerealizovaným projektem Amarillo Ramp v Texasu (Amarillská rampa/svah) Smithson popisuje vztah umění a těžebního průmyslu.

„... nyní se pokouším zapojit svou tvorbu do kontextu důlního průmyslu, zajímám se o recyklaci opuštěných důlních prostor za využití projektů obnovy krajiny. To vše souvisí s jedním z největších ekonomických procesů, které existují, těžebním průmyslem.“ ¹⁵⁷

Kontext, do kterého oba použité termíny ecologic art a earthworks můžeme vložit, naznačuje, jak radikálně byl v USA na konci šedesátých let land art chápán. Tento přístup rezonuje se širší společenskou atmosférou. Ekologické problémy byly na konci šedesátých let důležitým námětem nejen pro vědeckou fantastickou literaturu a výtvarné umění. Ve Spojených státech amerických byla v roce 1969 založena skupina Friends of Earth (Přátelé Země), 22. duben 1970 byl poprvé slaven jako Den Země a ve stejný rok byla také založena Environmental Protection Agency – vládní Agentura ochrany přírody. Ekologie se tak stala celospolečenským tématem.

3.3.3. land art

Vedle earthworks a ecologic art je třetím názvem zkoumaného uměleckého směru termín land art, který se dnes ujal jako pojem zahrnující všechny ostatní pojmenování nového uměleckého směru.

¹⁵⁷ „... right now I'm trying to involve myself in the mining industry itself, in the recycling of disused mining areas involving reclamation projects. This would be involved with one of the larger economic processes that exist, namely mining.“ (Interview with Robert Smithson (1973), Maria Roth, in: Robert Smithson, TSAI, E / BUTLER.C., Museum of Contemporary Art Los Angeles 2004, 86).

Zatímco označení earthworks a ecologic art byly používány v USA, termín land art vznikl a zdomácněl na evropském kontinentu, kde ho proslavilo několik stejnojmenných výstav, respektive kurátorů, kteří termín od konce šedesátých let systematicky užívali.

První evropskou výstavu pod hlavičkou land artu připravil Gerry Schum, německý kameraman, režisér a zakladatel již zmíněné TV Gallery. V roce 1969 zpřístupnil široké veřejnosti osm land artových projektů. V tzv. „Art Show“ – televizním pořadu suplující návštěvu galerie – uvedl 38 minut dlouhý pořad, který představil práce čtyř Američanů – de Maria, Heizer, Oppenheim, Smithson – a čtyř Evropanů – Boez, Dibbets, Flanagan, Long. Poprvé tak proběhlo zcela rovnoprávné uvedení amerických a evropských umělců reprezentujících nový směr. Demokratický charakter celé „výstavy“ navíc land art zpřístupnil také všem těm, kteří se místně specifických a časově omezených akcí nemohli zúčastnit.

„Umění by nemělo být nadále určeno pro soukromí nebo exkluzivní prostředí prodejců umění a jeho sběratelů. ... Doposavad umělci neuspěli při hledání moderního způsobu komunikace. Jedinou možnost, kterou pro vizuální umění existuje, je vědomé zapojení televize do umělecké tvorby.“¹⁵⁸

Film neměl být dokumentem o jednotlivých akcích, ale plnohodnotnou alternativou k návštěvě výstavy a samotné video proto mělo být uměleckým dílem. Úvod filmu je alternativou k úvodní řeči na vernisáži, krátký proslov Gerryho Schuma a dále ředitele Stedelijk Museum v Amsterdamu, Jeana Leeringa. Následují videa umělců již nebyly opatřeny komentářem.¹⁵⁹

Filmové zachycení land artu upozorňuje na jeho konceptuální, pomíjivý, a nevlastnitelný charakter.

¹⁵⁸ „Art should no longer be made for the privacy or exclusiveness of dealers or collectors. (...) Until now artists have not succeeded in finding a modern system of communication. The only chance I see for the visual arts is the conscious deployment of television.“ (Land Art 1969).

¹⁵⁹ Ibidem.

„Neexistuje (na výstavě) objekt, který by byl viditelný v realitě, anebo by byl jako objekt možný prodat.“¹⁶⁰

Art Show v TV Gallery představila land art jako směr pracující s pomíjivou podstatou uměleckých děl, které touží být v přímém kontaktu s diváky.

Druhou výstavu připravil v roce 1970 italský kurátor Germano Celant (*1940). Pod názvem Conceptual Art, Arte Povera, Land Art vystavil v létě 1970 v Turínské Gallerie civica d'arte moderna práce více jak třiceti umělců z Evropy a USA (mezi nimi Andre, Anselmo, Beuys, Bochner, Boetti, Calzolari, Christo, Darboven, de Maria, Dibbets, Fabro, Flavin, Fulton, Haacke, Heizer, LeWitt, Oppenheim, Paolini, Pascali, Panone, Pistoletto, Smithson). Cílem výstavy bylo ukázat italské umělce směru arte povera v dialogu se současnými světovými hvězdami konceptuálního umění a land artu. Koncept výstavy vycházel z přesvědčení, že všechny tři označení, které Celant zahrnul do jejího názvu, jsou označením stejného uměleckého uvažování. Podle Celanta byla jeho prvním projevem italská arte povera.¹⁶¹ Strategie výstavy se tedy mimo jiné snažila zařadit italské umělce doposud tvořící bez explicitního přihlášení se k land artu k tomuto směru, jenž mezitím získal mezinárodní uznání.

Rozdíl mezi obsahem slova „earth“ a „land“ se ne počátku sedmdesátých let postupně stíral a zdá se, že tedy není zásadní. Pokud však chceme porozumět vzniku nového uměleckého směru, je třeba si uvědomit, že se nejedná o výrazy synonymní a že zavedení pojmu land art – ať záměrně, či nezáměrně – původní smysl amerických earthworks stírá. Český jazyk nenabízí vhodné ekvivalenty anglických slov, proto slova raději nepřekládám. Zatímco anglické earth odkazuje

¹⁶⁰ „There is no object that can be seen „in reality“ or could be sold as an object.“ (Ibidem).

¹⁶¹ Germano CELANT: Conceptual Art: Arte povera: Land Art, in: Torino, Galleria Civica d'Arte moderna 1970.

k materiálu (hlíně) i k Zemi jako celé planetě, slovo land se váže ke krajině (landscape), respektive k zemi v národním slova smyslu. Zatímco earth je jedním ze čtyř živlů, ale také základním zdrojem obživy a asociuje těžkou práci, zápas o přežití, elementární formy bytí (down-to-earth: „přízemní“), land je označením kultivované přírody lidmi přetvořené k odpočinku a estetickému potěšení.¹⁶²

Rozdíly mezi třemi zmíněnými označeními, respektive mezi earthworks a land art obecně popsala Suzaan Boettger. Podle ní land art označuje jakoukoli uměleckou činnost v přírodě; oproti earthworks je land art integrovaný do dominantní sociální a politické situace a jeho použitím ztrácí ta která práce kritický náboj.¹⁶³

Obecně proto můžeme konstatovat, že označení earthworks v sobě nese radikální ekologické a sociální poselství (temnou antiutopii, touhu napravit škodu, kterou člověk napáchal na přírodě a zápas o návrat k nezcizenému lidství), které svým dílem inicioval také Smithsonianův zájem o knihu Briana Aldisse Earthworks. Její obsah se proto může stát návodem pro pochopení toho, čím earthworks v americkém kontextu je, a zároveň upozorněním na to, co se z uměleckého snažení v evropském kontextu částečně vytratilo.

3.4. závěr

Představená klíčová slova ukazují, jak mnohovrstevným směrem americký land art v době svého vzniku byl. Jeho představitelé se ve společných diskusích často plně neshodují na obsahu svých prací ani na formálních postupech, které jejich umělecká díla formovala. Obecný popis Willoghby Sharpa, který připravil výstavu na Cornellově univerzitě, zdůrazňuje že land art je umělecký směr, který se negativně vymezil vůči uměleckým směrům předcházejícím, projevuje nezájem o

¹⁶² srov. Earth, Land, in: English Language and Culture Dictionary, Longman 2005, 401 a 735.

¹⁶³ BOETTGER 2002, 238.

tradiční estetické kategorie a vyznačuje se nezobrazivou podstatu výtvarných děl směřujících k narušení existujícího světa.

Představené texty ale i díla, jejichž nedílnou součástí tyto texty jsou, ukazují, že výtvarná díla nově se formujícího směru land art nejsou lidskou interakcí s divokou přírodou vyvázanou ze společenských souvislostí, ale spíše se jedná o reakce na krajinu lidmi zničenou / kolonizovanou a o její tematizaci. Smithsonianovo promýšlení entropických zákonů, Heizerovo upozorňování na nukleární odpad a Andreova touha být vědcem ukazují na jiný směr, než únik a touhu po náručí matky přírody.

V neposlední řadě klíčová slova a především pak tři možné typy označení land artu ukázaly, že diskutovaný umělecký směr nezastupují pouze monumentální a technicky náročné realizace, a že land artisté pracují s řadou materiálů a postupů.

Zároveň průnik do galerií naznačuje budoucí vývoj směřující k formalizaci, institucionalizaci a estetizaci land artu, který se vzdal pozice umění radikálně kritizující společenskou praxi.

4. reflexe land artu v Československu v období nastupující normalizace

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se označení land art začalo používat také na československé výtvarné scéně. V té době se objevily první konceptuální projekty formálně příbuzné americkému land artu a skupina historiků umění začala termín používat k označení těchto specifických forem uměleckého dialogu s přírodou. Přisvojení anglického označení land art, earthworks a ecologic art pro označení tvorby českých umělců se nutně vztahuje k činnosti amerických umělců a tedy také k jejich myšlenkám. Přisvojení označení proběhla mimo jiné také na stránkách veřejně dostupných periodik, které v následujícím textu představuji, a jejichž existence poukazuje na možnost recepce nového umění širší veřejností.

4.1. český land art

Během krátkého období mezi příchodem prvních informací o land artu do prostředí Československa a okamžikem, kdy byly postupně rušeny umělecké časopisy a noviny informující o progresivních formách umění, česká média zpracovala podrobným způsobem nový umělecký směr přicházející ze zámoří.

V publikovaných textech na přelomu šedesátých a sedmdesátých let umělečtí kritici označili za české představitele land artu Zorku Ságlovou (1965 – 1995), Jana Steklíka (*1938), Václava Ciglera (*1929) a Helenu Pospíšilovou (*1938). V rámci této různorodé skupiny můžeme k sobě vztáhnout dílo Zorky Ságlové a Jana Steklíka, kteří k přírodě přistupovali veskrze konceptuálně a interaktivně. Oba zmínění výsledné realizace tvořili společně s diváky a vytvářeli tak prostředí jakési kolektivní hry. Zorka Ságlová ve zkoumaném období uspořádala

hned několik akcí, které jsou přímo za land art označovány. Vedle pravděpodobně nejznámějšího „Házení míčů do rybníka Bořín“ (1968) se jedná o instalaci „Seno – sláma“ (1969) a o „Kladení plen u Sudoměř“ (1970), během níž s přáteli rozmístila stovky plen na rozlehlou louku. [16] S podobným formálním principem a také s hravostí a zapojením publika pracoval i Jan Steklík, který vytvořil „Letiště pro mraky“ (1970); autor projektu, člen Křižovnické školy, pokryl louku cáry papíru, které měly být zemským odrazem oblak na nebi.

Tvorba dalšího z českých umělců považovaných za představitele raného land artu je výrazně monumentálnějšího a trvalejšího charakteru.

Z velké části nerealizované projekty Václava Ciglera, které umělec na přelomu šedesátých a sedmdesátých let představil ve Špálově galerii, řadí podle Jindřicha Chaloupeckého Ciglera mezi představitele nového směru.¹⁶⁴ [17]

Helena Pospíšilová, poslední zmíněná land artistka nepracovala, narodil od jmenovaných umělců, s trojrozměrnými předměty, ale s fotografiemi, ve kterých zachycovala znečištěné řeky a vytvářela tak silné ekologické tvrzení. Teoretikem, který ji označoval za představitelku směru byl Jiří Kroutvor.¹⁶⁵

4.2. teoretický aparát českých land artistů

Silným a jen obtížně překonatelným rozdílem mezi českým a americkým land artem, je absence textů psaných českými umělci. Zatímco američtí land artisté se často a velmi explicitně vyjadřovali ke svému dílu zvažujíc jeho širší ideové souvislosti a text považovali za nedílnou součást svých prací, názory českých umělců blízkých land artu publikovány nebyly. Vedle interpretace formy vlastních děl – která, jak jsem ukázala na americkém příkladě, nemusí sama o sobě nést jejich nejdůležitější poselství – jsou jediným zdrojem informací dobo-

¹⁶⁴ Jindřich CHALUPECKÝ: Tragické umění, in: Výtvarné PRÁCE 1970, 10, 7.

¹⁶⁵ Land art (kat.výst.), Blansko 1971.

vé reflexe teoretiků a historiků umění. Ty sice nemůžeme považovat za zprostředkování názorů umělců samotných, jistou platnost pro recepci nového uměleckého směru v československém prostředí však mají, mimo jiné i proto, že teoretici píšící o land artu byli v těsném kontaktu s umělci.¹⁶⁶

Jediným přímým zdrojem názorů umělců je publikovaná anketa o krajinomalbě a přírodě (Krajina dnes II, viz kapitola 4.3.), na kterou odpověděla mimo jiné také Zorka Ságlová a Václav Cigler.¹⁶⁷

Důvod absence textů psaných umělci musíme hledat jak v nesvobodných podmínkách československé umělecké scény, kde politické okolnosti znesnadňovaly prezentaci názorů, tak v odlišném vztahu umění k politické angažovanosti v USA a v Československu. S tím souvisí i odlišný vztah výtvarného umění a programového textu v obou zemích. Ve Spojených státech amerických došlo v šedesátých letech v důsledku komodifikace umění k popření smyslu volného výtvarného umění, a umělci se proto často uchýlovali k práci s textem, v němž chtěli prosadit vlastní kritický pohled na skutečnost. „Čistě“ umění, které svým „mlčením souhlasilo“ s establishmentem (viz kapitola 3.2.6.) se v tomto smyslu stalo součástí toho, proti čemu se mladí Američané bouřili. Naproti tomu ve východní Evropě totalitní ideologie neumožňovala otevřenou formu protestu a zároveň umělcům vnucovala jako závazné rigidní formy umění. Tatáž ideologie zdůrazňovala – ve vlastní, utilitárně podané interpretaci – společenskou podmíněnost umění a závazný požadavek „angažovanosti“, ve smyslu spolupráce s režimem. Za těchto okolností zde zůstaly experimentální formy sochařství a malby stejně jako výraz subjektu dostatečně nosnou formou sdělení a obsahovaly dokonce i prvek společenského protestu. V důsledku toho mimo jiné nebylo možné a ani třeba výtvarné

¹⁶⁶ Například sourozenecký vztah Ivana Jirouse a Zorky Ságlové.

¹⁶⁷ Krajina dnes II, in: Výtvarná práce 1970, č. 25 / 26, 8.

umění - slovy Craiga Owense - „decentrovat“ směrem k politicky motivovaným manifestům.¹⁶⁸

Čeští historici umění se v úvahách o směru land art věnují několika klíčovým problémům. Podobně jako v případě západního land artu, také čeští kritici umění vztahovali uměleckou tvorbu land artistů k ekologickým problémům země a k přírodě obecně. Land art pak dále vykládali pozitivně, jako směr, který reflektuje přirozenou podstatu člověka a její vztah k přírodě. Jedno z nejdůležitějších témat západního land artu: kritiku komodifikace umění, čeští autoři sice zmiňují, ale pochopitelně pro ně nepředstavuje zásadní problém. Mnohem víc je zajímá - v USA v té době okrajový - kosmologický výklad umění spojený s geomantií. Ta se ve své mytologičnosti a náboženském rozměru mohla získat subverzivní dimenzi vzhledem k oficiální ideologii historického materialismu. Jako nejzajímavější se v souvislosti s tímto výkladem jeví Chalupeckého vymezení západního land artu jako „umění tragického“, které svou destruktivní podstatou neguje lidskou civilizaci (viz kapitola 4.5.5.).

4.3. čeští představitelé land artu v dobovém tisku

V roce 1969 uveřejnil populární týdeník Mladý svět článek „Plovoucí plastika“ od mladého historika umění Ivana Jirouse. V textu se autor věnuje akci Zorky Ságlové Házení míčů do průhonického rybníka Bořín a označuje ji za ukázkou nového směru land art. (srov. obr. 19)

„Zorka Ságlová se touto realizací připojila k silícímu proudu současného výtvarného umění, kdy umělci opouštějí své ateliéry, aby hloubili příkopy v Nevadské poušti, vytvářeli konfigurace z drnů trávy, kreslili na žárem rozpraskanou planinu v poušti půl míle dlouhé rovnoběžné čáry.“¹⁶⁹

¹⁶⁸ Alex POTTS, IFA NYU přednáška, prosinec 2009.

¹⁶⁹ Ivan JIROUS: Plovoucí plastika, in: Mladý svět 1969, č. 19, 26.

Vyjmenované příklady, které uvádějí směr land art, patří mezi velmi známé práce představitelů tohoto směru; Jirous postupně zmiňuje Nine Nevada Depressions (1968) Mika Heizra, Grass Grows (1967) Hanse Haacke a Two Parallel Lines (1968) Waltera de Marii.¹⁷⁰

Ivan Jirous nebyl jediným kritikem umění, který Ságlovou označoval za stoupenkyni land artu. Podobně učinil také Vladimír Burda v recenzi výstavy Někde něco ve Špálově galerii, kde umělkyně vystavila instalaci Seno - Sláma vedle prací manželů Kolářových. Podle Burdy se vystavená práce „pohybuje na hranici land artu a happeningu“.¹⁷¹ Mnohosmyslová instalace přírodních materiálů v galerijním prostoru vybízela k přemísťování, byla doprovozena hudbou, zvuky přírody a fotografickou dokumentací jiných akcí v přírodě od stejné autorky.

Druhým umělcem, který byl ve vymezeném období označován za land artistu, je Václav Cigler. Cigler v roce 1970 vystavil své práce spolu s Naděždou Plíškovou a Vladimírem Kopeckým v prostoru Galerie Václava Špály v Praze, kde se představil několika nákresy svých krajinných projektů a dále modely projektů (několikametrový neonový kruh, skleněné sloupy ...) a volnými objekty. V recenzi Jiří Padrta označuje Václava Ciglera za skláře „se sklony k experimentizaci“ a přestože píše o umělci s hlubokým zájmem, vyčítá jeho projektům nereálnost, respektive nerealizovanost. Padrta chápe Ciglerovu tvorbu jako formu blízkou land artu, která se od něj však liší tím, že existuje pouze v projektech, a proto nemůže uspokojit „kartografické dimenze volného přírodního terénu“. Závěrem pak konstatuje, že Ciglerovu práci lze popsat jako konfrontace umělé přírody technického typu s přírodou skutečnou, v nichž architektury vytváří utopické dialogy.¹⁷²

¹⁷⁰ V případě Mika Heizera se mohlo jednat také o Disperssion number 2.

¹⁷¹ Vladimír BURDA: Někde něco, in: Výtvarná práce 1969, č. 12-13, 5.

¹⁷² Jiří PADRTA: Třikrát ve Špálově galerii, in: Výtvarná práce 70, č. 10, 5.

Text Jiřího Padrty vyprovokoval na stránkách Výtvarné práce diskusi o podstatě směru land art, které se vedle Jindřicha Chaloupeckého a Mileny Lamarové opakovaně zúčastnil i autor úvodního textu.¹⁷³

Na Padrtovy názory reagoval Jindřich Chaloupecký, který Ciglera proti Padrtovi brání, poukazuje na technickou náročnost projektů a vyvazuje je z přímého srovnávání se západními realizacemi, tak jak tomu činí Padrta. Přestože Chaloupecký tímto způsobem ruší vztah Ciglera k západnímu land artu, ve starším textu nazvaném Tragické umění umělce explicitně za land artistu označuje (viz kapitola 4.5.5.).¹⁷⁴

Chaloupeckého obhajoba Ciglera vyprovokovala Jiřího Padru k reakci, ve které popisuje akce amerických umělců.

„Ale představem si, že by si autor pouze nakreslil na čtvrtku papíru a vystavil. Bylo by to totéž? Stejně tak by asi bylo snazší pro Micky Heizera kopat si příkopy a strouhy doma na zahradě anebo si je pouze kreslit a nejezdit na poušť Nevadu. ... Ono ale asi nejde jen o tu svobodu, ale také o určité konsekvence, jež z ní plynou. O konsekvence tvůrčí myšlenky a zároveň její evidenci. Domnívám se, že obojí má svou zákonitou logiku i kritéria hodnot, jež nám umožňují konec konců poznat špatný land-art od dobrého, podobně jako slabého Picassa od výtečného.“¹⁷⁵

Pouze v monumentálním (respektive dokončeném) měřítku, které je v případě Ciglera často pouze zamýšleno, je podle názoru Jiřího Padrty možné vidět zda je dílo dobré nebo špatné.

Debatu o Ciglerově výstavě ukončuje Milena Lamarová, která kritizuje pošetilost up-to-date nálepek, jakou je například „land-art“. Vrací se k samotnému Ciglerovi, kterého popisuje jako umělce zajímajícího se o hmotu a její technické parametry, který nevytváří nové

¹⁷³ Spor o Ciglerovu výstavu, in: Výtvarná práce 1970, č. 12, 5.

¹⁷⁴ Jindřich CHALUPECKÝ: Spor o Ciglerovu výstavu, in: Výtvarná práce 1970, č. 12, 5.

¹⁷⁵ Jiří PADRTA: Spor o Ciglerovu výstavu, in: Výtvarná práce 1970, č. 12, 5.

krajině, ale pokouší se návštěvníka galerie upozornit na nové vnímání prostoru. V závěru pak Lamarová upozorňuje na jeden z vystavených exponátů, Polibek krajině, který označuje za Ciglerův manifest Země jako pustiny s několika přírodními rezervacemi a s „biologicko – psychologickou architekturou magnetických polí a inflatačních struktur.“¹⁷⁶

Přestože Milena Lamarová odmítá pracovat s termínem land art (nepoužila ho ani v recenzi akce Zorky Ságlové, nazvané Variace na zrcadlení),¹⁷⁷ ve své úvaze směr velmi dobře vystihuje a zároveň nevědomky upozorňuje na to, jak v mnoha ohledech mylně je tento termín v českém kontextu vnímán, když se divák upne pouze na vnější podobu uměleckého díla jako artefaktu vytrženého z kontextu.

V roce 1971 proběhla ve Vlastivědném muzeu Blanska výstava pod anglickým názvem „Land Art“. Výstava, kterou připravil v souvislosti s vyhlášením roku 1970 „ekologickým rokem umění“ Josef Kroutvor, John Boyd a Věra Jiroutová představila pod zmíněným názvem práce Heleny Pospíšilové, Johna Boyla a Jana Steklíka. Přestože katalog nebyl publikací vyskytující se v centru uměleckého dění, vlastnil ho například Jindřich Chaloupecký.¹⁷⁸

První zmíněná umělkyně – Helena Pospíšilová – vystavila fotografie znečištěné řeky Vltavy, v textu Kroutvorem označované za ekologickou studii s širším varovným obsahem.¹⁷⁹ Druhý autor, John Boyd, popisuje svou vlastní práci, respektive svůj vlastní nezájem o výtvarné umění v klasickém slova smyslu.

„Land art je pro mne pouze radost z hraní na Zemi.“¹⁸⁰

¹⁷⁶ Milena LAMAROVÁ: Marginalie k výstavě aneb polibek krajině, in: Výtvarná práce 1970, č. 12, 5.

¹⁷⁷ Milena LAMAROVÁ: Variace na zrcadlení, in: Výtvarná práce 1969, č. 12/13, 5.

¹⁷⁸ Pozůstalost Jindřicha Chaloupeckého v archivu NG v Praze.

¹⁷⁹ Land Art (kat. výst.), Blansko 1971.

¹⁸⁰ Ibidem.

Důsledkem je, že Boyl za land art označuje akce konceptuálního charakteru.

„13. Dubna 1971 jsem vyšel s 22 dětmi ve věku 8 až 14ti let se 400 m staniolu. Nebyly předem upozorněny a nedostaly žádné rady. Během dvou hodin ozdobily stromy, keře, auta, kola, budovy a samy sebe.“¹⁸¹

V posledním textu zařazeném v katalogu se Věra Jirousová věnuje akci Jana Steklíka Letiště pro mraky (Lemberk, 1970). Podle autorky textu je leberská akce land artem, protože je pomíjivá, interaktivní, vtahuje diváka do dění.¹⁸²

Tři různorodí umělci vystavující pod názvem land art postupně ukázali tři možné formy land artu: dokumentární, akční a pracující s živly.

4.4. informace o zahraničním land artu v českém tisku

Zařazování českých umělců pod označení land art jistě souvisí také s publikovanými informacemi o formách nového směru v západní Evropě a v USA. Ukazuje se, že ve zkoumaném období tiskoviny publikovaly v rubrice věnované zahraničnímu umění řadu článků zběžně představujících různé projekty světových land artistů, některé jejich názory a také obsáhlejší zamyšlení českých kritiků nad směrem obecně.

Dobré znalosti západních forem land artu, výstav, které ho představily i publikací se váže k velmi uzavřené skupině osob (Jindřich Chalupecký, Miroslav Klivar, Jiří Padrta, Ivan a Věra Jirousovi). Periodikum, které se land artu věnovalo nejsystematičtěji, byla Výtvarná práce, v jejíž redakci mezi lety 1969 a 1970 působila většina zmíněných. Zmínky o land artu se před rokem 1973 objevily také v Umění a řemeslech, Výtvarné výchově a v již zmíněném Mladém světě.

Podle vzpomínek Věry Jirousové byla hlavním zdrojem zahraniční literatury (tj. knih, novinových článků a výstavních katalogů) knihov-

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

na Jiřího Padrtu, který nejen sám cestoval, ale zahraniční publikace mu zasílali také různí přátelé.¹⁸³ Mezi jinými například Zdeněk Felix, který od roku 1967 pobýval v Mnichově a mohl tak Jiřího Padrtu informovat o řadě důležitých výstav land artu (Munich Earth Room Waltera de Marii, výstava When Attitudes Become Form, nebo výstava Land Art v TV Gallery).¹⁸⁴ Zdá se, že právě poslední zmíněný byl zdrojem ilustrací západních land artových projektů publikovaných ve Výtvarné práci. Všechny publikované snímky jsou zároveň součástí obrazové přílohy zmíněného katalogu.

První publikovaný text o land artu, který se mi podařilo nalézt, byla zpráva o Půl míli dlouhé čáře Waltera de Marii (1968).¹⁸⁵ [18] Informaci o umístění, vlastnostech projektu a jeho fotografii následuje obecné představení směru land art, respektive „umění podzemního“ (označení pro land art užívané v textu).

„De Maria je jedním z představitelů singularismu, to jest umění (nebo antiumění, termín v podobných případech nehraje už z hlediska estetiky žádnou roli), které se vyjadřuje nejjednoduššími elementárními prostředky. Na rozdíl od tzv. minimálního umění, nepoplatného žádné předem dané ortodoxii, ať již geometrické nebo jiné, De Maria souvisí v tomto směru s posledními manifestacemi tzv. podzemního umění, které odmítá vytvářet jakékoli vystavitelné, a tím i prodejné objekty na znamení protestu proti západní konzumní společnosti.“¹⁸⁶

Po nepřesnosti v označení směru, jehož je de Maria představitel, následuje výrazný posun v interpretaci amerického umění šedesátých let. Autor textu nepovažuje za důležité podrobněji se věnovat rozdílu mezi uměním a antiuměním a vnímá jejich vztah čistě formálně. Na

¹⁸³ Věra Jirousová, ústní sdělení, Vranov nad Dyjí 11.7.2010.

¹⁸⁴ Věra Jirousová, ústní sdělení, Vranov nad Dyjí 11.7.2010.

¹⁸⁵ Půl míle dlouhá čára, in: Výtvarná práce 1969, č. 1/2, 11.

¹⁸⁶ Ibidem.

druhou stranu je zajímavé konstatování, které upozorňuje na formální nevyhraněnost land artu.

Označení podzemní umění, podobně jako práce s nejjednoduššími prostředky, jsou nepřesnými překlady. V případě prvním termínu earthworks, v případě druhém uvažování o směru jako součásti elementarismu, tedy práce s živly.

Skoro rok po uvedení Půl míle dlouhé čáry, informovala Výtvarná práce o holandském land artistovi a konceptuálním umělci Jeanu Dibbetsovi. Formou překladu autorských textů se měli čtenáři možnost seznámit s autentickými názory tohoto umělce, doprovazené snímkem jedné jeho přírodní akce nazvané Upravená perspektiva (širší stejnojmenné skupina prací /cyklus - Perspektive Correction).¹⁸⁷

„Udělal jsem většinu těchto děl s efemérními materiály: pískem, vytrhanou trávou apod. Jsou to demonstrace. Nechci je vytvářet pro trvání, hlídání, ale pro fotografování. Dílem umění je fotografie. Všichni mohou reprodukovat mou práci.“¹⁸⁸

V souvislosti s reprodukovatelností svých prací Dibbets zmiňuje projekt TV Gallery, na kterém se také podílel, a představuje svůj vlastní příspěvek, který dokumentuje jeho demokratický přístup k umění.

„Nyní se připravuje vysílání pro berlínskou televizi. Lidé mohou mít Dibbetse doma, na obrazovce, pět minut. Dílo: traktor hloubící v terénu lichoběžník, který s korekcí perspektivy bude zabírat přesně rámec pravoúhelníku televizní obrazovky. Má díla nejsou vytvářena jen k vidění. Existují jako něco, co prchavě pociťujete, že nepatří do krajiny ...“¹⁸⁹

V neposlední řadě Dibbets zmiňuje také svůj názor na obchod s uměním, respektive na problém komodifikace.

¹⁸⁷ Jan DIBBETS, in: Výtvarná práce 1970, č. 2, 7.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Ibidem.

„Prodej mých děl? Prodej není částí umění. Snad se vyskytnou lidé dosti idiotští, aby koupili to, co by mohli realizovat sami. Tak se pro ně vymočit ...“¹⁹⁰

Expresivně vyjádřený odpor k obchodu s uměním zakončuje text, který byl Dibbetsem, podle zmínky o TV Gallery napsán v roce 1968 nebo počátkem roku 1969.

Překlad Dibbetsových názorů je sice stručným, ale v základních obrysech vyčerpávajícím uvedením do problematiky land artu, jak se v té době provozoval v USA a v západní Evropě. Dibbets zmiňuje jak nesouhlas s komodifikací umění, tak popisuje časovou podmíněnost svých projektu a efemérní podstatu materiálů, se kterými pracuje. V souvislosti s odporem ke komodifikaci umění také hovoří o snaze zpřístupnit umění všem a možnosti kohokoli vytvářet stejné koncepty, o jaké se sám snaží. Odpor vůči komoditnímu charakteru umění je připomenuta v jeho zájmu o fotografickou dokumentaci uměleckých děl, kterou si může kdokoli pořídit.

Stejně číslo Výtvarné práce, které přineslo překlad Dibbetsových názorů, představilo také výstavu When Attitudes Become Form (v překladu Ludmily Vachtové „Když se schopnosti stanou tvarem“, doslovnější Chaloupecký namísto „schopnosti“ používá „postoje“). Přibližně rok po konání premiéry této výstavy v bernské Kunsthalle tak měli čeští čtenáři možnost dozvědět se více informací o této „legendární manifestaci“ nového umění, jak ji označila autorka. V samotné recenzi se termín land art neobjevuje, přesto článek posloužil k uvedení směru do českého prostředí, když jej ilustracemi doprovodily snímky tří land artových akcí: Christovy bernské Kunsthalle zahalené do nylonu, Haackeho Rostoucí trávy a Dibbetsových Tří kruhů.¹⁹¹

V dubnu Výtvarná práce publikovala biografické informace Christa, včetně zmínky o jeho pobytu v Praze v elévské škole E. F. Buriana.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ludmila VACHTOVÁ: Přejinačení, in: Výtvarná práce 1970, č. 2, 8.

Článek byl jakýmsi telegrafickým popisem akce Zabalené pobřeží ze 7. 10. 1969, během níž umělec zahalil do nylonové látky pobřeží v Malé zátocce v australském Sydney. Snímek doplněný o technické parametry, popis průběhu práce i finanční náročnosti představil tento monumentální projekt ve všech formálních detailech. O širších ideových souvislostech díla se však nezmínil.¹⁹²

V roce 1970 publikoval autor pod šifrou Z ve Výtvarné práci článek o Festivalu Sněhu, který byl uspořádán v souvislosti s mistrovstvím světa v lyžování ve Vysokých Tatrách. Akce označovaná jako „první manifestace výtvarné interpretace“ představila práce československých umělců, kteří pomocí sněhu nově interpretovali existující umělecká díla.¹⁹³ Přestože samotná akce nebyla označena za ukázkou land artu, její průběh dokazuje znalost směru v Československu; předlohou pro interpretaci se pro některé umělce v Tatrách staly práce dvou amerických land artistů, které dříve představila Výtvarná práce. První byl Christův koncept balení objektů do různých materiálů a interpretace na Festivalu sněhu se jmenovala „Tatry zabalené ve sněhu“. Druhá land artová interpretace se jmenovala „Lyžařské stopy běžeckých tratí“ a jejich předlohou byly podle textu recenzenta čáry vyznačené americkým land artistou de Mariou v Nevadské poušti.¹⁹⁴

Festival sněhu zajímavým způsobem naplnil volání představitel land artu po zboření autenticity gesta a konci fetišizace uměleckých objektů, když jeho účastníci volně přetvořili existující předlohy a vložily je tak do nové reality.

Dalším poměrně podrobně představeným land artistou byl německý umělec Hans Haacke. Podobně jako v případě Jeana Dibbetsa byly publikovány překlady tří umělcových textů; úvahu o světelných instalacích z

¹⁹² (GV): Zabalené pobřeží, in: Výtvarná práce 1970, č. 9, 7.

¹⁹³ (Z): Festival Sněhu, in: Výtvarná práce 1970, č. 11, 5.

¹⁹⁴ Ibidem.

roku 1967, soubor citátů o podstatě umělecké tvorby a popis jedné akce.

V úvaze o světelných instalacích Haacke informuje o výstavě u Howarda Wise, kde pomocí fotoelektrických buněk promýšlel „světelné stavy prostředí“ a vytvořil interaktivní environment.¹⁹⁵

„Vytvořil jsem černo čtvercovou místnost asi 4 krát 4 m (což není nic jiného než model pro rozměry 100 krát 100 metrů). Po délce všech čtyřech zdí jsou infračervené fotoelektrické buňky (neviditelné světlo) v 50 cm intervalech.“¹⁹⁶

Podle Haackova popisu se v instalaci světla rozsvěcují na základě lidské intervence (vstupu) a sledují pohyb aktivní osoby. Přestože v této práci Haacke nepracuje s přírodními materiály, které by ji přímo řadily pod termín land art, je třeba tento světelný experiment považovat za součást umělcova uvažování o tomto směru, jak ostatně naznačuje sám autor. Cílem představené instalace podle něho bylo ukázat na fakt, že ve své práci se nezajímá o materiál, ale o principy vztahů.

„Já si myslím, že je to téměř totéž jako má práce s ledem, kondenzací a trávou: systém interrelací s prostředím.“¹⁹⁷

Haacke se tedy českým čtenářům představuje jako umělec veskrze konceptuální, zkoumající živelné proměny v lidském i přírodním prostředí. Popis umělcových zájmů je patrný také v dalším textu přeloženém pro Výtvarnou práci.

„... dělat něco experimentálního, co reaguje na své prostředí, co se mění a proměňuje ... dělat něco, co je neurčené, co se stále při pohledu mění, něco kde nelze předpokládat přesnou formu ... dělat něco, co není možné rozvíjet bez pomoci vlastního prostředí artikulovat přirozeně – přírodně ... “¹⁹⁸

¹⁹⁵ Hans HAACKE, in: Výtvarná práce 1970, č. 6, 7.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ibidem.

V posledním česky publikovaném textu Haacke svůj zájem o procesualitu a působení živlů rozvádí a popisuje svou akci, během níž zatavil do plexisklové krabičky vodu. V průběhu času Haacke pozoroval proměny vody způsobené změnami teploty a dalšími přírodními ději s cílem simulovat možné přírodní procesy.

„Stavy jsou srovnatelné s živými organismy, které reagují pružným způsobem na své prostředí. Obraz vypařování nelze přesně předpovídat. Mění se svobodně pokračuje jednoduše podle statických limitů. Miluji tuto svobodu.“¹⁹⁹

V roce 1971 Výtvarná práce s ročním zpožděním informovala o čtvrtém čísle časopisu *Avalanche*, které souhrnně informovalo o směru land art (viz kapitola 2.3.4.).²⁰⁰ [19] Věra Jirousová (šifra kub) informuje o čísle, zprostředkovává diskusi o obsahu termínu land art a stejně jako tomu činí *Avalanche*, blíže představuje některé představitele tohoto směru, Carla Andreho, Dennise Oppenheima a Roberta Smithsona.²⁰¹ Označení land art Jirousová označuje za mentální aktivitu a jako představitele směru uvádí vedle již zmíněných ještě Richarda Longa, Jana Dibbetsa, Roberta Morrisa a Josepha Beuyse. Jména zařazených umělců odpovídají konceptu časopisu *Avalanche*, ve kterém figuroval také poslední zmíněný, jehož portrét také tvořil obálku časopisu.

„Oppenheim se zmiňuje o svém prvotním popudu pro práci v kontextu volného prostoru jako o nutnosti vyrovnání se s tradiční sochařskou koncepcí, která preferuje stabilní vertikální objekty, zatím co on cítil potřebu vyjádřit se v nelimitované poloze a v plošných reliéfních formách pod úrovní terénu. Zajímal ho především negativní proces ubírání materiálu a nikoli vrstvení hmoty do objektu.“²⁰²

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Věra JIROUSOVÁ: Diskuse o land artu, in: Výtvarná práce 1971, č. 5, 7.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ibidem.

Zmíněný je také princip dislokace vlastní land artovým realizacím, stejně jako závažný vztah autorů k určitému místu.

Z tvorby Roberta Smithsona článek představil umělcův zájem o dialektiku site a nonsite, kde nonsite jsou v textu překládány jako „ne-polohy“.

„nepolohy jsou ... umělé územní koncepce vestavěné do krajiny ustavují komplikovaný vztah myšlenky a reality.“²⁰³

Z citátů je dále zmíněn Heizerův zájem o monumentalitu, jeho odpor ke komerční podstatě umění, koncept umění jako víry a umělcova fascinace archeologií.

„Pracuji venku, protože je to jediné místo, kde mohu hýbat s obrovskými hmotami. Miluji prostor.“²⁰⁴

Článek je doprovázen snímkem práce Carl Andreho „Kus mědi a hliníku“, Mika Heizera „Circumflex - smyčka na suchém jezeře Massacre Creek“ a Letokruhy na zamrzlé řece sv. Jana od Denise Oppenheima.

Poslední český text o zahraničním představiteli land artu byl nekrolog Roberta Smithsona v Umění a řemeslech. Tento nekrolog byl paradoxně první zprávou věnovanou výhradně tomuto nejznámějšímu představiteli land artu. Stručný text informující o Smithsonově díle a tragické smrti doplnil snímek slavné Spiral Jetty.²⁰⁵

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let česká periodika informovala o tvorbě několika land artistů, z nichž byla zvláštní pozornost věnována jeho dvěma evropským představitelům. Překlady názorů Jeana Dibbetsa a Hanse Haacke na umění poskytly českému čtenáři nezprostředkovaný vhled do diskuse spojené s uvažováním o land artu. V souvislosti s představením směru a tvorby jeho zástupců byly zmíněny jeho hlavní rysy: explicitní kritika komoditní podstaty umění,

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Nekrolog Roberta Smithsona, in: Umění a řemesla, 1974.

zájem o demokratizaci umění skrze nová média (TV Gallery) a pojetí land artu jako imateriální formy umění.

Publikované články doprovodila fotografická dokumentace, která poskytovala (sice v malém měřítku a chabé kvalitě) možnost vizuální zkušenosti českých čtenářů zmíněných periodik s tvorbou západních umělců.

Zájem o americký land art a také jeho znalost prokázal Festival sněhu, v rámci něhož byly interpretovány práce dvou významných představitel směru: Christa a Waltera de Marii.

4.5. publikované úvahy o land artu a klíčová slova, kterým se čeští kritici umění v souvislosti s land artem věnovali

4.5.1. ekologie a vztah k přírodě

Zájem západních land artistů o ekologické problémy Země a zvažování možnosti blížící se ekologické katastrofy byly důležitým námětem jejich tvorby. Přestože v českém prostředí nebyl vztah k ekologii tak silný jako v USA, zůstal tento aspekt v textech o land artu přítomen.

Jakýmsi vyvrcholením vztahování ekologie a výtvarného umění v ČSSR bylo vyhlášení roku 1970 „ekologickým rokem umění“, kterému se však periodika zaměřená na výtvarné umění nevěnovala, a pravděpodobně jedinou zmínku o něm dnes nalezneme v katalogu výstavy Land Art ve Vlastivědném muzeu Blanska (viz kapitola 4.3.).

Jistý vztah můžeme vidět mezi „ekologickým rokem umění“ a recenzí newyorské výstavy Ecologic Art publikované ve Výtvarné práci. [20] Věra Jirousová, autorka textu, představuje výstavu v Gibson Gallery, která proběhla v roce 1969 a na které mimo jiných vystavil Peter Hutchinson (viz kapitola 3.3.2.). V textu autorka přímo vztahuje

označení ekologické umění k land artu, když jej popisuje jako novou modifikaci tohoto směru.²⁰⁶

„Hutchinsonova díla, dosud převážně projekty určené k realizaci ve specifických podmínkách přesně vymezených prostorových vztahů zvolené krajiny, jsou konstruována z ekologických prvků: vzduchu, organických a anorganických látek, teploty, vlhkosti aj. A zaznamenávají ekologické změny daného prostředí. Představují celý komplex organického a anorganického světa jako fungující ekologickou jednotku, která reaguje na zemské i kosmické podněty, a je rovněž vystavena témuž osudu, jako naše planeta.“²⁰⁷

Syrový popis materiálů a zmínka o různých Hutchinsonových projektech umělých ekologických systémů jsou přejaty z textu Anthony Robbina publikovaného v Art International, od kterého autorka přejímá také interpretaci umělcovy činnosti nejen jako pohledu zpět do doby prapočátků utváření světa, ale také jako ilustrace vývoje planety Země v současnosti.

Vztah land artu k přírodě popisuje Miroslav Klivar v článku Land Art. Směr odmítá označovat za formu sochařství a přímo jej nazývá lidskou aktivitou v přírodě.

„Land-art je citlivou reakcí na městskou civilizaci, neboť je v pravém slova smyslu „zemitým uměním“, využívajícím přírodní prostředí, ano používající třeba i prsti, kusu „rodné hroudy“ ve výstavní síni nebo v plenéru při akci-hře aj. Je opojen venkovem v tom zdravém slova smyslu venkovanství – jako protikladu městské civilizace, jako obdivu k přírodě, k lidské aktivitě v přírodě.“²⁰⁸

Land art se v Klivarově pojetí tedy stává formou obdivu k venkovu a k lidské aktivitě v přírodě, která se v autorových úvahách proměňuje v obydlenou (ne však industrializovanou) krajinu, která může

²⁰⁶ Věra JIROUSOVÁ: Projekty ecological Art, in: Výtvarná práce 1970, č. 23, 7.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Miroslav KLIVAR: Land – art, in: Výtvarná výchova 1969/70, č. 5, 86.

mít silné národní konotace, jak sám ostatně uvádí v překladu a rozvedení termínu land art.²⁰⁹

Posledním publikovaným textem, který v souvislosti se vztahem ekologie a land artu zmíním, je anketa o vztahu umělců k přírodě nazvaná „Krajina dnes“, kterou v roce 1970 uspořádala Výtvarná práce. Redakce položila výtvarným umělcům otázky, které se tázaly po smyslu krajinářství v soudobém umění a po rozdílu mezi krajinou skutečnou a umělou. Vedle umělců věnujících se klasické krajinomalbě na otázky odpověděli také dva, kteří byli na přelomu šedesátých a sedmdesátých let označováni za land artisty. Rozsáhlou úvahu o vztahu přírody a umění od Václava Ciglera a stručnou odpověď na kladené otázky od Zorky Ságlové doplnila fotografie dokumentující akci Kladení plen u Sudoměře připravené druhou zmíněnou.²¹⁰

Podle Václava Ciglera je přírodní skutečnost zásadním momentem jeho práce. Tvoří objektivní a nedeformovatelnou situaci, do které umělec pouze krátkodobě umísťuje své objekty.

„Umění opouští galerie, když předtím je proměnilo v laboratoře. Umění se stává projektem. Psychologickým projektem. Tento projekt člověk zabydlí, prohodí, prosíestuje ... Umění je proces zesamozřejmění. To platí především o projektech v krajině nebo krajiny.“²¹¹

Umělecká činnost tedy není pro Ciglera formou návratu k předcivilizačnímu stavu krajiny a ochrany přírody, naopak směřuje k jejímu přivlastnění a zabydlení. S tím souvisí také popis land artu jako formy krajinářství.

Narozdíl od dříve jmenovaných umělců západních, kteří se svými projekty často snažili člověkem zničenou krajinu obnovit a navrátit ji zpět přírodě, Cigler definuje budoucí nahrazení přírody lidskou

²⁰⁹ Ibidem. (Termín „land“ chápe Klivar doslovně jako – „pevnina, zemi, půda, prst, pozemek, statek, i zemi ve smyslu národním.“).

²¹⁰ Krajina dnes II, in: Výtvarná práce 1970, č. 25 / 26, 8.

²¹¹ Ibidem.

existencí. V nově nastolené situaci bude příroda uchovávána pouze v omezených rezervacích.²¹²

Příroda je v českých textech o land artu popisována jako kultivované prostředí, v některých případech se stává dokonce synonymem venkova. Přírodu autoři píšící o land artu často spojují s prostorem lidských her a téma ekologie, jako ochrany a obnovy přírody zničené do stavu, v jakém byla před příchodem člověkem využívané techniky, se v podstatě neobjevuje.

4.5.2. land art jako zobrazení přirozené podstaty člověka, land art jako happening

Uměleckým pracím, které byly v československém tisku označovány jako land art, kritici umění často přiřazovali vlastnosti obecně definovatelné jako zobrazení přirozené podstaty člověka v její celistvosti. Tak píše o instalaci Seno - Sláma Zorky Ságlové Vladimír Burda, který ji chápe jako představení „celé skutečnosti formou blízkou happeningu, environmentu, land artu a obecně undergroundu“.²¹³ Podobně o land artu uvažuje v již zmíněném textu také Miroslav Klivar, který o „Házení míčů do rybníka Bořín“ píše:

„ ... pod vedením Zorky Ságlové se zde utvářela přírodní skutečnost uměleckou činností, za použití všedních věcí ...“²¹⁴

Podstatou land artu se tak stává zobrazení přírodní skutečnosti, kterou umělec rozvíjí různými způsoby.

„... je to výtvarné umění - akce rozvíjející celkovou nebo částečnou přírodní skutečnost uměleckou činností, hrou, prací, nebo rituálem za použití všedních věcí, předmětných prvků.“²¹⁵

²¹² Ibidem.

²¹³ Vladimír BURDA: Někde něco, in: Výtvarné umění 1969, č. 10/11, 7.

²¹⁴ Miroslav KLIVAR: Land - art, in: Výtvarná výchova 1969/70, č. 5, 86.

²¹⁵ Ibidem.

Důraz kladený na konceptuální podstatu umění vede Klivara k přesvědčení, že se jedná o akce zkoumající lidskou přirozenost.

„Je tu současně objevovaná přirozená touha člověka po slavnostní aktu, po dramatické akci ve volné přírodě. Je tu ... něco, co působí slavnostně, vznešeně, co moderní civilizace silně postrádá v přeu-
mělkované realitě techniky. Proto vidíme širší sociální kontext land - artu, nebo - li doslovně přeloženo do češtiny „země - umění“. Proto je také pochopitelné, proč táhne toto umění k rozšířeným formám happeningu nebo k uměleckým prostředím (environment) a k jiným formám moderního umění. Pojí je s ním chápání díla jako akce, činnosti, na rozdíl od díla - věci ...“.²¹⁶

Výklad land artu jako přirozené podstaty člověka a jeho propojování s uměleckou formou, která je blízká našemu „přirozenému“ chování (happening) ukazuje, že land art byl v českém prostředí chápán také jako zkoumání lidské činnosti.

4.5.3 kosmologie, velkolepost přírody a komodifikace

V českém prostředí nejobvyklejší způsob interpretace land artu byl a je jeho výklad kosmologický. V textech z přelomu šedesátých a sedmdesátých let dochází k zajímavému vztahování kosmologie k obecnějšímu konstatování o směru, jako formě kritiky komodifikace umění, respektive jako komentáři ekologických problémů.

Hned v prvním publikovaném textu Ivana Jirouse o Zorce Ságlové se tento vztah objevuje.

„Jeden z názorů na tuto produkci říká, že jí umělci protestují proti komerčnosti obchodních a galerijních stereotypů, odmítajíce vytvářet vystavovatelná a prodejná díla. Avšak bezpochyby daleko mocnějším podnětem k této tvorbě je snaha umělců dát výtvarnému umě-

²¹⁶ Ibidem.

ní novou sílu konfrontací s přirozenou velkolepostí přírodních jevů."²¹⁷

Kritický rozměr land artových akcí, který Jirous uvádí zobecňujícím „jeden z názorů říká“, doplňuje osobním přesvědčením o obecnější platnosti směru vyjadřujícím „velkolepost přírodních jevů“.

Výklad land artu se tak přes obeznámenost autora s teoriemi o nejčastěji zmiňované vlastnosti tohoto směru – kritice komodifikace umění, podřizuje osobní reflexi autora a interpretaci založené na historických souvislostech, ve kterých text psal.

Síly přírody v jejich metafyzickém rozměru zmiňuje také Věra Jirousová v závěru textu o ekologickém umění, kde popisuje umělecký směr jako hledání nové duchovní situace lidstva.

„Metafyzická dimenze těchto projektů, idea jednoty organického a anorganického světa a z ní vyplývající rovnost přírodní technologie a lidské technologie ...“.²¹⁸

Podobně tak činí i Josef Kroutvor při interpretaci tvorby Hanse Haacke jako kosmologie bez mytologické symboliky.

„Haacke patří mezi ty umělce, kteří se v posledních letech orientovali na přírodní proces. Jeho práce mají experimentální a demonstrativní charakter. Přibližuje se k přírodě nezprostředkovaně, bez popisu a příměru, nechává živly volně působit, ozřejmuje. Jde o kosmologii, bez zbytečné mytologické symboliky.“²¹⁹

Pro Kroutvora se kosmologický rozměr land artu stal opakovaným tématem, přisuzuje ho také fotografiím Heleny Pospíšilové, které podle autora „zachycují kosmologickou realitu přímo bez dalších výtvarných metafor...“.²²⁰

²¹⁷ Ivan JIROUS: Plovoucí plastika, in: Mladý svět 1969, č. 19, 26.

²¹⁸ Věra JIROUSOVÁ: Projekty ecological Art, in: Výtvarná práce 1970, č. 23, 7.

²¹⁹ Josef KROUTVOR: Hans Haacke, in: Výtvarná práce 1970, č. 6, 7.

²²⁰ Land Art (kat. výst.), Blansko 1971.

V obecnější úvaze o land artu nazvané Earthworks vyjmenovává Krouťvor západní land artisty (Heizera, Kaltenbacha, Le Witta, De Mariu, Dibbetsa, Ulricha, Oldenburga, Ueckera, Mack) a podobně jako Jirous jim připisuje obě kritiku komodifikace spojený se zájmem o kosmologii.²²¹

„Land-art hledá cestu z umění a obchodu. To první se mu celkem podařilo: překročil rámec stagnující estetiky tvaru a vyjádřil skutečnost v nové kosmologické dimenzi. (Demonstrace land-artu odkazuje spíše k filozofii živlů a sociologii kolektivního podvědomí; estetika je zde doplňkem výrazu, nikoli přímým nositelem.)“.²²²

Závěr, který z textu Krouťvor vyvozuje je, že směr land art je zajímavý především z formálního hlediska, jako možné vyvázání se ze stagnujícího sochařství směrem k nové kosmologii.

V publikovaných textech o land artu se tedy ukazuje, že přestože informace o obsahu směru existovaly a kritici je sami také ve svých článcích uváděli, nepovažovali kritiku komoditní podstaty umění za dostatečně nosnou, natož pak za hlavní poselství výtvarného umění. Kritika komodifikace, která se přirozeně v podmínkách socialistického Československa jevila jako pošetilý problém, se stala méně důležitým obsahem prací s přírodními materiály a živly, než jeho interpretace nadčasová – kosmologická.

4.5.4. land art jako forma postmoderny

Širší zařazení a také hlubší pochopení land artu umožnil článek Věry Jirousové Příklad postmoderny. Postmoderně, do které autorka explicitně zařazuje také land art, happening a environment, přikládá možnost přímého zapojení umění do života.

²²¹ Josef KROUTVOR: Earthworks, in: Výtvarná práce 1970, č. 2, 7 (Paradoxně tedy nezmiňuje umělce nejznámější, Roberta Smithsona, Roberta Morrisse ani Carla Andreho.).

²²² Ibidem.

„... je charakteristické, že nevyslovují soudy, neposkytují konečná řešení dobové umělecké problematiky, ani pouze nevypovídají, ale zasahují.“²²³

Postmoderna tak podle autorky překonala funkci výtvarného umění jako duchovní meditace a v případě land artu se příklonem k přírodě zřekla statutu uměleckých děl vytvořených individuálními umělci. S popřením individuální tvorby souvisí také autorkou textu zmiňovaný požadavek masovosti, který však v českém prostředí naplňuje jedine beatová hudba.

Jirousová v textu sice přímo nezmiňuje české představitele land artu, do obesnější skupiny postmoderních umělců však vkládá hned dva, kteří byli ve zkoumané době za land artistry považováni: Zorku Ságlovou a Jana Steklíka (Další zmínění jsou Karel Nepraš a Milan Knížák).

Za pozoruhodnou považuji dobově aktuální reflexi české výtvarné scény a úvahu nad tím, proč se na ní postmoderna (tedy i land art) příliš nerozvinula. Prostředí Československa a scény západní se podle autorky textu liší v zásadě ve dvou bodech: umělci se „bláznivým uměním postmoderny“ narozdíl od umění vážného v prostředí Československa neuživí a antiumělecká podstata postmoderny zůstává i pro samotné umělce nepřístupná.

„A pak v provinčním charakteru naší kultury se přeci jen stále klade nesmírný důraz na umění a to v době, kdy se všude ve světě umělci snaží umět neumění, které činí.“²²⁴

Jirousová tak popisuje rozdíl mezi americkou postmodernou a prostředím Československa, kde nejen umělci nemohli vytvářet experimentální formy umění, ale dokonce ani nechtěli. Antiumění bylo v době, kdy Jirousová text psala, směrem pro české umělce obecně nezajímavé.

²²³ Věra JIROUSOVÁ: Příklad postmoderny, Výtvarná práce 1970, č. 5, 1 a 6.

²²⁴ JIROUSOVÁ 1971 (pozn. 221).

4.5.5. vlastnosti land artu: pomíjivost, jeho destruktivní a kritická podstata

V červnu roku 1970 publikovala Výtvarná práce text Amerika v období druhé renesance, ve které anonymní autor popisuje navrácení centra výtvarného umění zpět do USA. Ilustracemi pak text doplnily snímky Heizerova Double Negative, označeného jako „půdní projekt“.²²⁵

Vlastnosti nově nastupujícího umění jsou podle autora textu veskrze negativní a to ve smyslu negativního vymezení se vůči dějinám umění a proti tradičnímu artefaktu reprezentujícího výtvarné tvoření.

„Jde o umění, jež v určitém smyslu je dokonce negací pop artu, spíše však jeho antitezí, protože onen negativní prvek je pouze základem protestu tohoto umění proti dosavadní konvenční estetice a konvenčním požadavkům, jež se na umění kladou, pop art z toho nevyjímaje.“²²⁶

Za představitele nového, negativně se vůči minulosti vymezujícího, směru považuje autor land art (v textu označovaný jako „earth art“ nebo „umění země“) a process art. Společným oběma druhům umění zůstává podle autora pomíjivost spojená s osobním prožitkem akce, která v čase přetrvává jen ve formě fotografií či jiné dokumentace. Místem akcí jsou nekultivované půdní (ve smyslu země) prostory a akce mají podstatu naturální destrukce. Podstatu jistého druhu nihilismu autor textu hledá ve filozofickém romantismu 50. let.²²⁷

Závěrečným a pravděpodobně také nejzásadnějším textem, který se směru land art, byť okrajově, věnuje je recenze Tragické umění od Jindřicha Chalupeckého. Tato umělecká kritika popisuje dvě výstavy,

²²⁵ Obě publikované práce se datují do konce roku 1969, respektive 1970.

²²⁶ Amerika v období druhé renesance, in: Výtvarná práce 1970, č. 13, 7.

²²⁷ Ibidem. (Vztažení land artu k existenciální filozofii padesátých let je velmi problematické tvrzení, které by umělci se směrem spojované pravděpodobně odmítli.)

které v roce 1969 představily nové formy umění a nesly název Situace a kryptostruktury (Amsterdam Op Losse Schroeven) a Když se postoje stanou tvarem: díla - pojmy - procesy - situace - informace.²²⁸

Nové umění sleduje podle Chalupického princip redukce a reprezentuje ho například „prázdný minimalismus“ nebo pro kritika výrazně zajímavější land art.²²⁹

„... impozantní je „land art“, „zemní umění“ - zářezy, příkopy, namalované čáry, často obrovitých rozměrů ve volné krajině. Mnohdy je zdůrazněna pomíjivost díla ...“²³⁰ [21]

V zásadě negativní recenze výstavy When Attitudes Become Form souvisí s Chalupického kritikou neupřímnosti celé akce, na které byla v jeden okamžik prezentována pomíjivá umělecká díla, negující tradiční hodnoty výtvarného umění, a která zároveň svou prezentací na výstavě nechávají financovat velké firmy, z nichž Chalupický přímo zmiňuje podíl tabákové firmy Phillip Morris a cituje z textu jejího ředitele, který byl publikován v katalogu výstavy.²³¹

Zásadnější než jistě opodstatněná kritika komerční podstaty výstavy, kterou Chalupický označuje za reklamní kampaň, je jeho popis na výstavě představeného nového směru. Podle Chalupického je postaven na negaci minulosti, která tak ztratila svou cenu. Důsledkem je, že se umění „... odvrací od dosavadních tradic, prostředků, forem, měřítek.“²³²

Chalupický vidí rozdíl mezi tradičním uměním a uměním novým ve způsobu, jakým pracuje s divákem. Zatímco umění tradičních forem vytváří iluzionistický prostor, ve kterém platí jiná pravidla než v našem reálném světě a je proto možné jej považovat za jakési útočiště, nové umění tento azyl neposkytuje.

²²⁸ Jindřich CHALUPECKÝ: Tragické umění, in: Výtvarná práce 1970, č. 10, 7.

²²⁹ Minimalismus je pro Chalupického „výtvarně nezajímavý“ a divák se musí pouze vyrovnat s „jejich drtivou prázdnotou“ (Ibidem).

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Ibidem.

²³² Ibidem.

„Ale tito (noví) umělci usilují právě o opak: o dílo otevřené do našeho obvyklého světa, do našeho skutečného života, o dílo, jehož integrální součástí musí tudíž býti ten, kdo k němu přichází.“²³³

Chalupeckého definice nového umění včetně land artu, který chce být otevřený a jednoduše přístupný všem, pokračuje vyjádřením odporu vůči těmto novým formám.

„Jestli však tomuto umění dobře rozumím, je mi z něho často spíš úzko. Odvrací se nejen od tradičního umění, ale odvrací se přitom i od civilizace, která na takové umění spoléhala, tedy od civilizace naší – se vším, co v sobě nese. Odvrací se od ní v utopičnosti svých projektů. ... Ve své temné symbolice odvrací se k přírodě, kde jakoby už nebyl třeba člověka; chce evokovat nesmírné bytí země a nebes, ale připomíná nám tím i naši vlastní smrt. Pro své „land art“ volí Walter de Maria, Michael Heizer, Denis Oppenheime prázdnoty pouští nebo zasněžených plání. A díla, vystavovaná v galeriích, nás znovu a znovu staví před prázdnotu, bezvýznamnost a beztvarost.“²³⁴

Apokalyptická představa prázdného umění, které odmítá stávající civilizaci, je pro Chalupeckého nepřipustná. Pozitivní přístup ke konceptuálním formám umění pak nachází v prostředí českém, kde je směr land art naplněn lyričností, veselím, hravostí a obecně vyjadřuje pozitivní vztah ke světu. Český land art, mezi jehož představitele řadí Ságlovou a Ciglera, je tedy podle Chalupeckého specifickou formou tohoto směru, které zůstává vlastní pozitivní vztah k umění a pokouší se lidské civilizaci pomoci vytvářením prostoru alternativního k tíživé realitě světa.²³⁵

Neutěšený svět, který západní formy nového umění reflektují a zároveň také vytváří, je podle Chalupeckého odrazem životního – protispolečenského – stylu hippie, které se podobně jako nové formy

²³³ Ibidem.

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ Minimalismus je pro Chalupeckého „výtvarně nezajímavý“ a divák se musí pouze vyrovnat s „jejich drtivou prázdnotou“

umění snaží vyvázat z evropské civilizace.²³⁶ Tímto konstatováním přisuzuje land artu silně angažovanou roli spojenou s definovanou společenskou skupinou.

Chalupecký se tak ve svém textu na jedné straně snaží ukázat, že nové formy konceptuálního umění a land artu se u nás objevily souběžně s děním v západním světě, na straně druhé nové umění kritizuje a sám tvorbě českých představitelů tohoto směru vkládá záměrně odlišný obsah.

Chalupecký nebyl na počátku normalizace jediným, kdo poukazoval na specifickou podstatu české umělecké scény. Vedle již zmíněné Jirousové v textu o postmoderně (viz kapitola 4.5.4), problému se obecněji se věnoval také Ivan Jirous, který touhu po umění jako formě alternativního prostoru nazýval „druhou kulturou“ a popsal její vztah k západnímu undergroundu.

„Cílem undergroundu na Západě je přímo destrukce establishmentu. Cílem undergroundu u nás je vytvoření druhé kultury. Kultury, která nemůže mít za cíl destrukci establishmentu, protože by se mu tím sama vehnala do náruče.“²³⁷

Zatímco na západě je underground ohrožen tím, že bude establishmentem oslavován, v prostředí československém hrozí, že bude zničen. „... někteří umělci ... dosáhli skrze působení v něm ocenění a slávy, vstoupili do kontaktů s oficiální kulturou ..., která je s jásotem přijala a pohltila ... U nás se mají věci podstatně jinak ... žijeme v ovzduší naprosté shody: první kultura nás nechce a my nechceme mít s první kulturou nic společného. ... Nic z toho, co děláme, se nositelům oficiální kultury nemůže líbit, protože to je nepouži-

²³⁶ Chalupecký pak cituje z aktuálního čísla The New York Review of Books, kde právě odklon od naší civilizace spjený s negativismem.

²³⁷ JIROUS (pozn. 6).

telné k vytváření dojmu, že věci jsou v pořádku. Věci totiž v pořádku nejsou.“²³⁸

Tragické umění tedy definuje obecnější vztah mezi uměním v Československu a západními formami konceptuálního umění. Přestože Chalupecký vztahuje místní umění k trendům západního uměleckého světa a zdůrazňuje vyspělost a aktualitu tuzemského konceptuálního umění, směřují Chalupeckého úvahy spíše ke zdůrazňování rozdílných poselství, které umělecké formy přinášejí na jedné, respektive na druhé straně tzv. železné opony. Zatímco na západě land art tematizuje rozpad kultury a upozorňuje na to, že lidská civilizace se dostala do slepé uličky, v Československu se naopak pokouší na tuto civilizaci navázat a obnovit ji, po jejím zničení oficiální politikou země. V americkém prostředí je land art formou provokace namířené proti konformní společnosti a snahou zničit „zdiskreditované“ hodnoty evropské civilizace. V Československu naopak je land art přimknutím k nadčasovým hodnotám možnou alternativou k oficiálnímu světu, který se kontinua lidské civilizace sám vzdal ve jménu své ideologie.

4.5.6. shrnutí klíčových slov, se kterými pracovali čeští kritici umění

Texty českých kritiků umění informujících o land artu dokumentují proces osvojování zkoumaného fenoménu. Obecně můžeme vysledovat tendenci kritiků umění zdůrazňovat a upřednostňovat kosmologický obsah land artu a jeho vztahování se k světu živilů na úkor sdělení varujícího před ekologickou katastrofou spojenou s obecnějšími problémy postindustriální společnosti.

O směru land art v českém prostředí můžeme uvažovat jako o sociálně podmíněném označení, které existovalo na základě zájmu definované sociální skupiny okolo redakce Výtvarné práce, respektive lidí hlá-

²³⁸ Ibidem.

sících se k formujícímu se undergroundu. Důkazem je mimo jiné také zmíněná recenze výstavy *Někde něco*, ve které Burda označuje Zorku Ságlovou za představitelku undergroundu.²³⁹ Podobně se v textu *Tragické umění* od Jindřicha Chalupeckého můžeme dočíst o výkladu konceptuálních forem umění představených na výstavě *When Attitudes Become Form* jako ideově vycházející z aktuálního hnutí hippies (viz kapitola 4.5.5.). Zatímco v americkém kontextu se o konceptuálním umění a tedy i land artu hovoří jako o umělecké formě blízké levicovým politickým hnutím (viz kapitola 2.3.4.), v českém prostředí se land art stal uměleckou formou blízkou formující se „druhé kultury“.

²³⁹ BURDA 1969.

5. závěr

Diplomová práce představila umělecký směr land art v době jeho vzniku v USA a následně jeho převzetí v Československu. Zaměřila se na místně specifickou podstatu tohoto směru a na základě textové dokumentace poukázala na rozdíly v jeho interpretaci v zemi původu (USA) a v ČSSR.

Západní land artisté své úvahy a tedy také interpretace prací publikovali, a „decentrovali“ tak možné čistě formální uchopování svých prací. Tyto názory představitelů land artu jsem v diplomové práci představila pomocí klíčových slov, která na land art poukazují jako na angažovaný a dobově podmíněný výtvarný směr. Kritiku tržní, expanzivní a netolerantní společnosti umělci tematizovali formou destrukce a rozpadu, ale také snahou opravovat krajinu zničenou lidským působením. V druhé části na definované aspekty navazuje mapováním forem osvojení land artu českým prostředím.

Sledovali jsme, jak se v českém prostředí land art představil skrze články ve veřejně dostupných médiích, která seznámila českou veřejnost nejen s formálními vlastnostmi západních forem směru, ale také uvedla vizuální dokumentaci akcí a v překladech názory několika jeho představitelů. V českém dobovém tisku také byly označeny práce několika českých umělců jako ukázky nového uměleckého směru – land artu.

Kritický obsah, který land art v prostředí USA nesl, byl v českých médiích reflektován, v reakci na specifika českého prostředí se však obsah land artu proměnil. Rozdíl mezi společenskou situací v USA a v ČSSR způsobil, že jeden směr získal různé obsahy. V USA land art symbolizoval umělecký postoj, v němž umělec čelí komercializaci společnosti a vyprázdnění umění v důsledku jeho komodifikace. Za svůj hlavní úkol američtí umělci považovali aktivně vystupovat proti po-

litickému systému, ekologické krizi a konzumní společnosti. V ČSSR reagovalo místní progresivní umění na ideologii, která redukovala všechny hodnoty v duchu oficiálního marxismu a vznikalo v prostředí materiálního nedostatku, kulturní izolace a především víry ve smysl nadčasových hodnot lidské civilizace (viz názory Jindřicha Chaloupeckého). Představitelé amerického land artu v návaznosti na své společenské podmínky projevovali zájem o destrukci, pomíjivost a zkázu, zatímco čeští umělci naplnili land art hravostí a lyrismem (viz kapitola 4.5.5.). V Československu se land art pokoušel nahradit to, co společnosti chybělo, v Americe se jednalo o tematizaci toho, co společnosti hrozí.

Rozdíly mezi oběma prostředím zastřešuje společná podstata land artu, jako umělecké formy toužící po svobodě a překonání restriktivní moci. Umělci na obou stranách se přirozeně vymezovali vůči oficiální rétorice svého establishmentu, kterou v případě výtvarného umění symbolizovala oficiální reprezentace obou zemí. V USA jako exportní artikl zahraniční politiky vyváželo exkluzivní umění abstraktního expresionismu směřující k fetišizaci uměleckého díla, státy socialistického bloku zase kladly důraz na „lidovost“.²⁴⁰

Aktuální problémy spojené s formami nesvobody umělci prožívali na obou stranách tzv. železné opony. Vnitřní aktuálnost trýzně americké společnosti nemohli čeští kritici umění uvádějící směr land art do místního prostředí, na základě své vlastní existence, plně akceptovat. Můžeme tedy říci, že land art v Československu a ve světě západním tematizoval různé formy angažovanosti, reflektujíc tak aktuální problémy toho kterého místa.

²⁴⁰ Výstavy amerického abstraktního expresionismu byly pořádány ve spolupráci s americkou Assosiation of Cultural Freedom. Posláním zmíněné vládní agentury bylo financování kulturních akcí s cílem propagace amerických hodnot a demokracie skrze umění. Na činnosti organizace se podílela tajná služba CIA. (F.S SAUNDERS.: USA: The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters The New Press, 2000).

Věřím, že land art je specifickou reakcí na dobu šedesátých let v USA i v ČSSR, která ve své odlišnosti čelila obdobně naléhavým výzvám. Oběma stranám pak byla společná touha po svobodě, kterou umělci ani na jedné straně tzv. železné opony, každý z jiného důvodu, nepocitovali.

Lyrická forma českého land artu není jediným místním specifikem ve srovnání s USA. Druhým a neméně důležitým je opakující se kosmologický výklad uměleckého směru, který se v publikovaných kritikách pravidelně objevuje jako zásadnější sdělení, než kritika komodifikace umění. Česká kritika umění se tak přiklonila k lyrickému a metaforickému chápání land artu.

Otázka, která se v souvislosti s posunem v interpretaci land artu v českém prostředí nabízí, je proč místní umělecká scéna označení land art používala pro tvorbu tuzemských umělců? Jistě se také jednalo o přihlášení periferie k centru spojené se snahou o legitimizaci umělecké tvorby. Podobně tomu bylo například také v případě italské arte povera, jejíž teoretik Germano Celant řadil tento původně italský směr pod hlavičku land art, s cílem získat pro představitele směru mezinárodní renomé (viz kapitola 3.3.3.).²⁴¹

²⁴¹ V českém prostředí získal směr land art politický přesah tím, že se stal poslední západní formou výtvarného umění přejatou místním prostředím před nástupem normalizace a izolace.

seznam použité literatury

ALDISS Brian W.: Earthworks, London 1965.

Amerika v období druhé renesance, in: Výtvarná práce 1970, č. 13, 7.

The Artists and Politics: A Symposium, Artforum IX, č. 1, 1970.

Avalanche 4, 1970.

BERGESSEN Albert: The Semantic Equation: A Theory of the Social Origins of Art Styles, in: Sociological Theory 2, 1984.

BEARDSLEY John: Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape, New York 2006.

BOETTGER Suzaan: Degrees of Disorder, in: Art in America 86, č. 12, 1998.

BOETTGER Suzaan: Earthworks, Art and the Landscape of the Sixties, University of California Press, 2002.

BOETTGER Suzaan: Behind the Earth Movers, in: Art in America 92 č.4, 2004.

BOIS Yve-Alain: To Introduce a User's Guide, in: October 78, 1996.

BURDA Vladimír: Někde něco, in: Výtvarné umění 1969, č. 10/11, 5.

CELANT Germano: Conceptual Art : Arte povera : Land Art, in: Torino, Galleria Civica d'Arte moderna 1970.

CROW Thomas: The Rise of the Sixties, Yale University Press 2005.

ČARNA Daniela: Z mesta von, Galéria města Bratislavy 2007.

DE MARIA Walter: The Lightning Field, in: Artforum IX, duben 1970.

DE MARIA Walter: On the Importance of Natural Disasters, in: Contemporary Art, A sourcebook, The Regents of the University of California 1996.

DIBBETS Jan, in: Výtvarná práce 1970, č. 2.

DIBBETS Jean: Artist's statement (1972), in: Land and Environmental Art, KASTNER Jeffrey (ed.), London 1998.

Earth Art (kat. výst.), Cornell University 1969.

- English Language and Culture Dictionary, Longman 2005.
- FOUCAULT Michel: Myšlení vnějšku, Herrmann a synové 1996.
- (GV): Zabalené pobřeží, in: Výtvarná práce 1970, č. 9.
- GWEN Allen: Against Criticism: The Artist Interview in "Avalanche" Magazine, 1970-76 Author(s): Gwen Allen, Andy Warhol, Willoughby Sharp, Liza Béar, Edward Ruscha, W. R., Vito Acconci, Chris Burden, Lawrence Weiner, Yvonne Rainer Source, in: Art Journal 64, 2005.
- HAACKE Hans, in: Výtvarná práce 1970, č. 6, 7.
- HAYS Samuel P., Beauty, Health, and Permanence: Environmental Politics in the United States, 1955-1985 (Studies in Environment and History), Cambridge University Press 1987.
- HOLT Nancy (ed.): The Writings of Robert Smithson, New York University Press 1979.
- CHALUPECKÝ Jindřich: Tragické umění, in: Výtvarná práce 1970, č. 10, 7.
- CHALUPECKÝ Jindřich: Spor o Ciglerovu výstavu, in: Výtvarná práce 1970, č. 12, 5.
- JAMESON Frederic: Periodising the 60's, in: 60's without Apology, SAYRES Sonhya (ed.), University of Minnesota Press 1985, 178-209.
- JIROUS Ivan: Američané v Praze, in: Výtvarná práce 1969, č. 10/11, 12.
- JIROUS Ivan: Plovoucí plastika, in: Mladý svět 1969, č. 19, 26.
- JIROUS Ivan: Zpráva o třetím hudebním obrození, in: ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar (ed.): České umění 1938-89, Academia 2001.
- JIROUSOVÁ Věra: Projekty ecological Art, in: Výtvarná práce 1970, č. 23, 7.
- JIROUSOVÁ Věra: Příklad postmoderny, Výtvarná práce 1970, č. 5, 1 a 6.
- JIROUSOVÁ Věra: Diskuse o land artu, in: Výtvarná práce 1971, č. 5, 7.
- JUDLOVÁ Marie: Sympozium v Mutějovicích, in: Výtvarné umění 1996, č. 1/2, 54-60.

KASTNER Jeffrey: Land and Environmental Art, London 1998.

KLIVAR Miroslav: Land - art, in: Výtvarná výchova 1969/70, č. 5, 86.

KOZLOFF Max: Art, in: The Nation 208, 1969, 347.

Krajina dnes II, in: Výtvarná práce 1970, č. 25 / 26, 8.

KRAUSS Rosalind: Sculpture in the Expanded Field, in: October 8, 1979, 30-44.

KROUTVOR Josef: Earthworks, in: Výtvarná práce 1970, č. 2, 7.

KROUTVOR Josef: Hans Haacke, in: Výtvarná práce 1970, č. 6, 7.

Land Art (kat. výst.), Blansko 1971.

Land art (kat. výst.), Berlín 1969

LAMAROVÁ Milena: Variace na zrcadlení, in: Výtvarná práce 1969, č. 12/13, 5.

LAMAROVÁ Milena: Marginalie k výstavě aneb polibek krajině, in: Výtvarná práce 1970, č. 12, 5.

LEFEBVRE Henri: The Production of Space, Oxford 1998.

LIPPARD Lucy: Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory, New Press 1995.

LIPPARD Lucy: Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, University of California 1997.

MORGANOVÁ Pavlína: Akční umění, Votobia 1999.

MORGANOVÁ Pavlína: České akční umění šedesátých let v dobovém tisku, in: Akce slovo pohyb prostor, GHMP 1999.

MESSNER Thomas: Impossible Art - Why it is, in: Art in America 57, 1968, 34.

MORRIS, Robert: Notes on Art as Land Reclamation, in: October 12, 1980, 89-93.

[nekrolog Roberta Smithsona], in: Umění a řemeslech, 1974.

OWENS Craig: Earthwords, in: October 10, 1979, 130.

PADRTA Jiří: Třikrát ve Špálově galerii, in: Výtvarná práce 70, č. 10, 5.

PADRTA Jiří: Spor o Ciglerovu výstavu, in: Výtvarná práce 1970, č. 12, 5.

PERRAULT John: Long Live Earth!, in: Village Voice 14, č. 1, 1969, 17.

- POSPISZYL Tomáš: Srovnávací studie, FRA 2005.
- Půl míle dlouhá čára, in: Výtvarná práce 1969, č. 1/2, 11.
- The Role of the Artist in Today's Society, in: Art Journal 34, č. 4, 1975, 327–331.
- ROSENBERG Herold: Time and Space in Environmental Art, in: Art in the Land, SONFIST Alan (ed.), New York 1983.
- SAUNDERS F.S.: USA: The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters The New Press, 2000.
- Sešity pro umění, teorii a příbuzné zóny 8–9, 2010.
- SMITHSON Robert: Entropy and the New Monuments, in: Artforum VI, 1966, 26.
- SMITHSON Robert: The Monument of Passaic, in: Artforum VI, prosinec 1967.
- SMITHSON Robert: A Sedimentation of Mind: Earth Projects, in: Artforum VII, 1968, 45.
- SMITHSON Robert: Mirror Displacement in Yucatan, Artforum VIII, č. 1, 1969.
- SMITHSON Robert: film Spiral Jetty, 1970.
- SMITHSON Robert: Sonsbeek, in: Artforum X, č. 3, 1971.
- SMITHSON Robert: Cultural Confinement, in: HARRISON, Charles / WOOD, Paul (ed.): Art in Theory 1900–2000s, Blackwell Publishing 2003, 971.
- SMITHSON Robert: Dialectic of Site and Nonsite, in: Situation, DOHERTY Clair (ed.), The MIT Press 2009.
- Robert Smithson, TSAI, E / BUTLER.C. (ed.), Museum of Contemporary Art Los Angeles 2004.
- Robert Smithson on Duchamp, An Interview, in: Artforum XII, č. 10, 47.
- SRP Karel: Minimal & Earth & Conceptual Art., „jazzpetit“ 1984.
- ŠETLÍK Jiří: Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: Dějiny českého výtvarného umění VI/I, ŠVÁCHA, Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.), Academia 2007.
- VACHTOVÁ Ludmila: Přejinačení, in: Výtvarná práce 1970, č. 2, 8.
- (Z): Festival Sněhu, in: Výtvarná práce 1970, č. 11, 5.

ZEMÁNEK Jiří: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa,
in: Dějiny českého výtvarného umění VI/I, ŠVÁCHA Rostislav / PLA-
TOVSKÁ Marie (ed.), Academia 2007.

<http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>, vyhledáno 12.2.
2010.

BOIS Yve-Alain: Pseudomorphism: What to make of look-alikes?, in:
<http://lucian.uchicago.edu/blogs/opc/video/2007/11/yve-alain-bois/>,
vyhledáno 11. 8. 2010.

Počet znaků: 155 846

seznam zkráceně citované literatury

- BOETTGER 1998 -- Suzaan BOETTGER: Degrees of Disorder, in: Art in America 86, č. 12, 1998.
- BOETTGER 2002 -- Suzaan BOETTGER: Earthworks, Art and the Landscape of the Sixties, University of California Press, 2002.
- BURDA 1969 -- Vladimír BURDA: Někde něco, in: Výtvarné umění 1969, č. 10/11, 5.
- ČARNA 2007 -- Daniela ČARNA: Z mesta von, Galéria města Bratislavy 2007.
- CROW 2005 -- Thomas CROW: The Rise of the Sixties, Yale University Press 2005.
- FOUCAULT 1996 -- Michel FOUCAULT: Myšlení vnějšku, Herrmann a synové 1996.
- JAMESON 1984 -- Frederic JAMESON: Periodising the 60's, in: 60's without Apology,
- KASTNER 1998 -- Jeffrey KASTNER: Land and Environmental Art, London 1998.
- Land Art 1969 -- Land Art (kat. výst.), Blansko 1971.
- LIPPARD 1997 -- LIPPARD Lucy: Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, University of California 1997.
- MESSNER 1968 -- Thomas MESSNER: Impossible Art – Why it is, in: Art in America 57, 1968, 34.
- OWENS 1979 -- Craig OWENS: Earthwords, in: October 10, 1979, 130.
- POSPISZYL 2005 -- Tomáš POSPISZYL: Srovnávací studie, FRA 2005.
- SMITHSON 1968 -- Robert SMITHSON: A Sedimentation of Mind: Earth Projects, in: Artforum VII, 1968, 45.
- SRP 1984 -- Karel SRP: Minimal & Earth & Conceptual Art., „jazzpetit“ 1984.

seznam vyobrazení

[1]

* Richard Long, 1969, fotografie v katalogu. Reprodukce z katalogu výstavy: Land Art, TV Gallery, Berlín 1969.

* Sol LeWitt: Burried Cube, 1968, kovová krychle, 25 cm². Reprodukce z knihy: Suzaan BOETTGER: Earthworks, Art and the Landscape of the Sixties, University of California Press 2002, 89.

* Dennis Oppenheim: Beebe Ice Cut, 1969, led, 100 stop dlouhé (30, 5 m). Reprodukce z katalogu výstavy: Earth Art, Cornellova univerzita 1969.

[2]

* Robert Smithson: Spiral Jetty, plakát výstavy v Dwan Gallery, 1970, MOMA. Foto: autorka.

[3]

* Obálka časopisu Avalanche 4, 1970. Foto: autorka.

[4]

* Obálka katalogu výstavy Land Art v TV Gallery, Berlín 1969. Foto: autorka.

[5]

* Mike Heizer: Double Negative, 1969/1970, poušť, 1500 stop na šířku (457 m). Reprodukce z časopisu: Artforum XV, č. 1, 1973.

* Walter de Maria: Munich Earth Room, 1968, hlína, velikost neznámá. Reprodukce z katalogu výstavy: Land Art, TV Gallery, Berlín 1969

[6]

* Jean Dobbets: Tři kruhy, 1969, tráva, velikost neznámá. Reprodukce: Jean Dobbets, in: Výtvarná práce 1970, č. 2, 8.

* Jean Dobbets: Upravená perspektiva, 1968, hlína, velikost neznámá. Reprodukce: Jean Dobbets, in: Výtvarná práce č. 2., 1970, 7.

[7]

* Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970, hlína, velikost neznámá. Reprodukce: Germano CELANT: *Conceptual Art : Arte povera : Land Art*, in: Torino, Galleria Civica d'Arte moderna 1970, nestr.

* Robert Smithson: *Asphalt Rundown*, 1969, asphalt, velikost neznáma. Reprodukce: Ibidem.

[8]

* Robert Smitshon: *Yucatan Mirros Displacement*, 1969, fotografie. Reprodukce: Ibidem.

[9]

* Claes Oldenburg: *Placid Civic Monument*, 1967, hlína, 200X50 cm. Reprodukce z knihy: Suzaan BOETTGER: *Earthworks, Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, 2002, 7 a 18.

[10]

* Christo: *5600 Cubic Metre Package*, 1968, látka a vzduch, 5600 m². Reprodukce: Germano CELANT: *Conceptual Art : Arte povera : Land Art*, in: Torino, Galleria Civica d'Arte moderna 1970, nestr.

* Christo: *Bernská Kunsthalle zabalená do nylonu*, 1968. Reprodukce: Ludmila VACHTOVÁ: *Přejinačení*, in: *Výtvarná práce 1970*, č. 2, 8.

[11]

* Robert Smithson: *Monumets of Passaic*, 1967, Fotografie v textu článku. Reprodukce: *Artforum*, December 1967, 48.

[12]

* Brian Aldiss: *Earthworks*, 1965, knižní obálka. Foto: autorka.

[13]

* Plakát výstavy *Earth Works*, 1968. Reprodukce: *Artforum* October 1968, 35.

* Obal katalogu výstavy *Earth Art*, 1969. Foto: autorka.

[14]

* Pohled do výstavy *Earth Works*, Dwan Gallery. V popředí Robert Morris: *Earthworks*, 1968, 12 stop v průměru (3,6 m). Reprodukce z knihy: Suzaan BOETTGER: *Earthworks, Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, 2002, 128.

* Carl Andre: Rock Pile, 1968, kamení, 168 cm vysoký. Reprodukce z knihy: Suzaan BOETTGER: Earthworks, Art and the Landscape of the Sixties, University of California Press, 2002, 139.

[15]

* Jean Dibbets: A Trace in the Wood, 1969, hlína, sníh, velikost neznámá. Reprodukce z katalogu výstavy: Earth Art, Cornellova univerzita 1969.

* Robert Morris: Untitled, 1969, kamení, velikost neznámá. Ibidem. Reprodukce: Ibidem.

[16]

* Zorka Ságlová: Házení míčů do rybníka Bořín, 1968, barevné míče, velikost neznámá. Reprodukce: Ivan JIROUS: Plovoucí plastika, in: Mladý svět 1969, č. 19, 26.

* Zorka Ságlová: Seno -- Sláma, pohled do výstavy v Galerii Václava Špály, 1969, seno a sláma, velikost neznámá. Reprodukce: Milena LAMAROVÁ: Variace na zrcadlení, in: Výtvarná práce 1969, č. 12/13, 5.

* Zorka Ságlová: Kladení plen u Sudoměře, 1970, pleny, velikost neznámá. Reprodukce: Krajina dnes II, in: Výtvarná práce 1970, č. 25 / 26, 8.

[17]

* Václav Cigler: Světelná plastika, pohled do výstavy v Galerii Václava Špály, 1970, rozměry neznámé. Reprodukce: Jiří PADRTA: Třikrát ve Špálově galerii, in: Výtvarná práce 70, č. 10, 5.

[18]

* Walter de Maria: Půl míle dlouhá čára, 1968, kresba na poušti, 1 míle. Reprodukce: Půl míle dlouhá čára, in: Výtvarná práce 1969, č. 1/2, 11.

[19]

* Dennis Oppenheim: Letokruhy na zamrzlé řece sv. Jana, 1969, led, 150 X 200 stop (46 X 61m). Reprodukce: Věra Jirousová: Diskuse o land artu, in: Výtvarná práce 1971, č. 5, 7.

* Mike Heizer: Circumflex, 1968, hlína, více provedení, velikost neznámá. Reprodukce: Věra Jirousová: Diskuse o land artu, in: Výtvarná práce 1971, č. 5, 7.

[20]

* Peter Hutchinson: Ledovec, 1969, fotografie. Reprodukce: Věra JIROUSOVÁ: Projekty ekologického umění, in: Výtvarná práce 1970, č. 23, 7.

[21]

* Mike Heizer: Rozptýlení č. 2., 1969, poušť, velikost neznámá. Jindřich CHALUPECKÝ: Tragické umění, in: Výtvarná práce 1970, č. 10, 7.

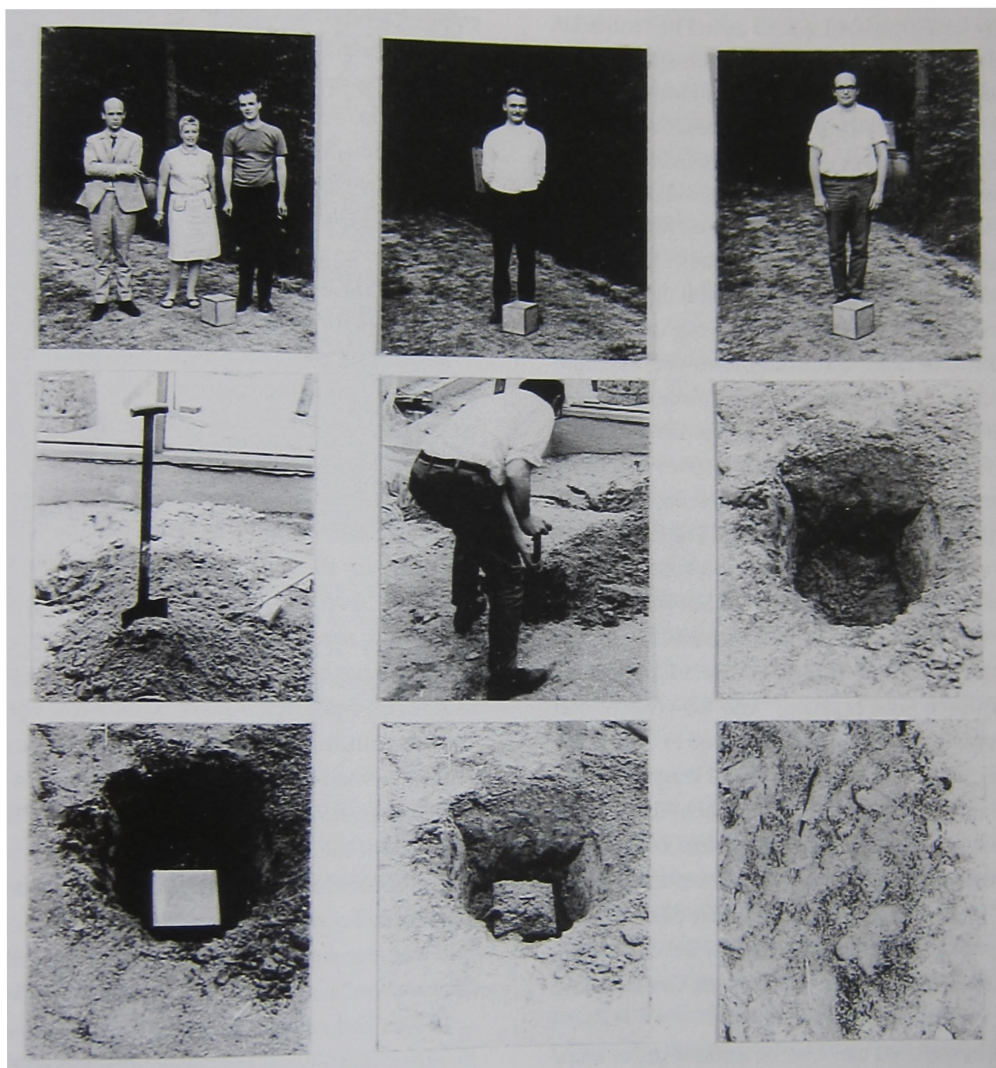
přílohy

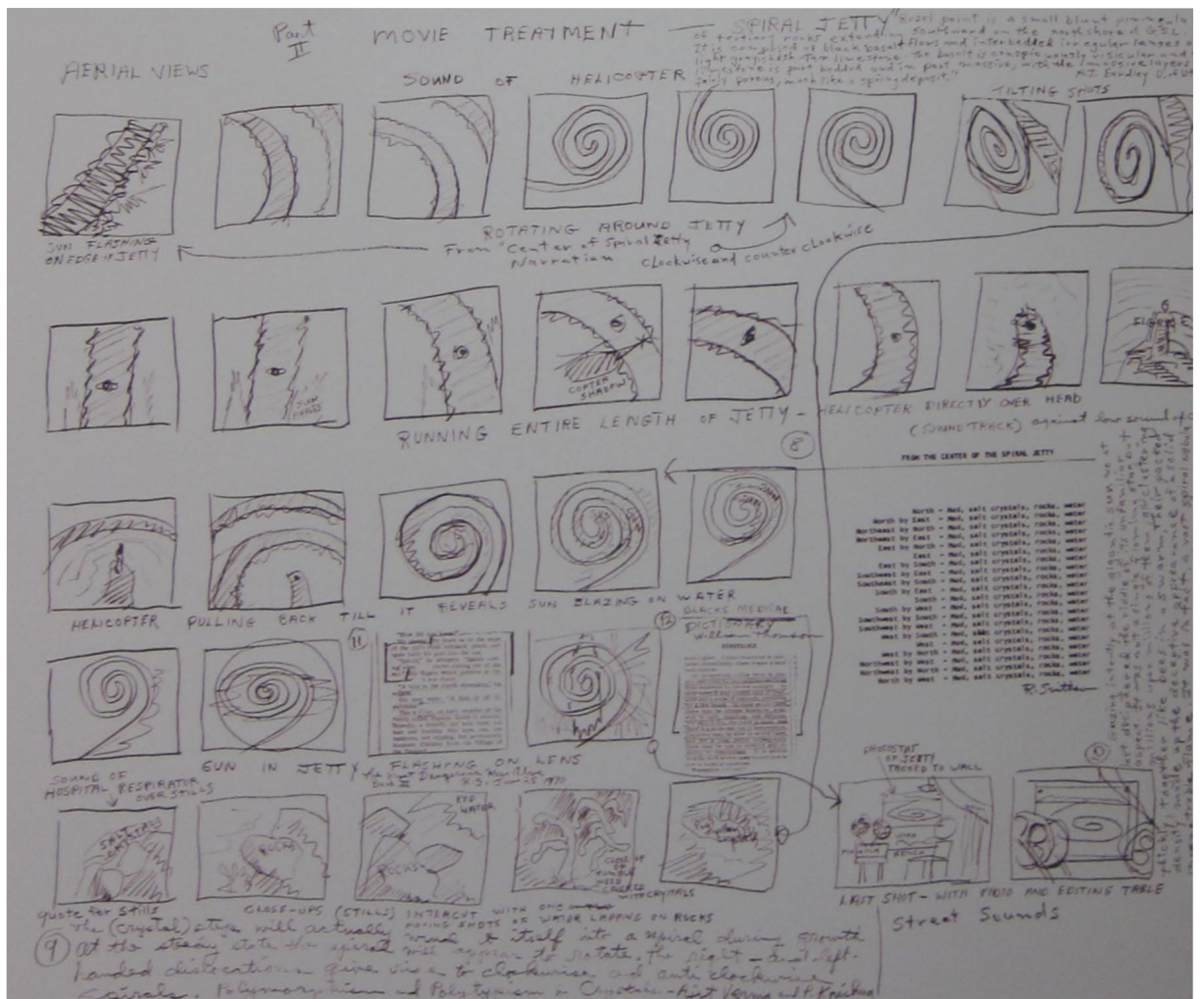


[1] Richard Long, 1969, fotografie v katalogu.

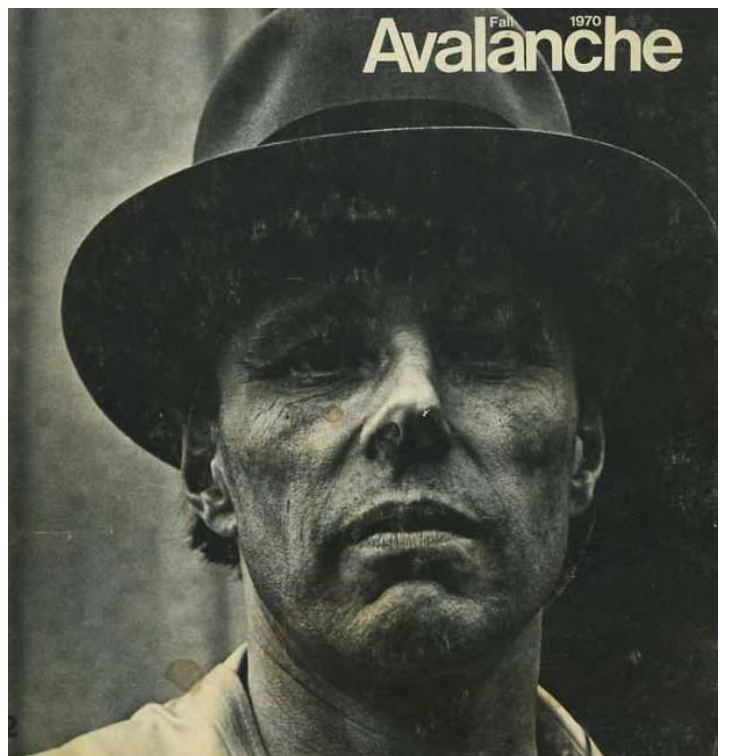
Sol LeWitt: Burried Cube, 1968, kovová krychle, 25 cm².

Dennis Oppenheim: Beebe Ice Cut, 1969, led, 100 stop dlouhé (30,5 m).





[2] Robert Smithson: Spiral Jetty, plakát výstavy v Dwan Gallery, 1970.



[3] Obálka časopisu
Avalanche 4, 1970.

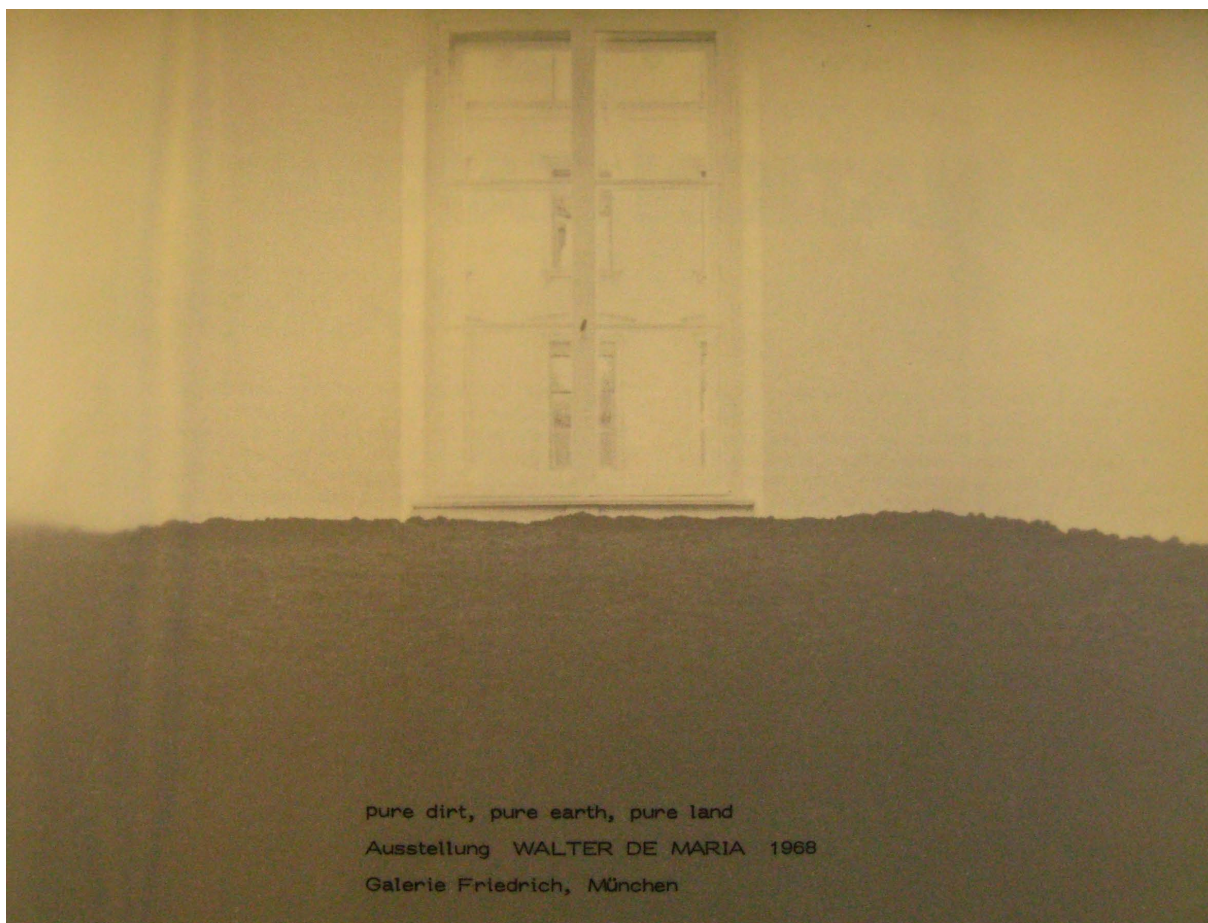


[4] Obálka katalogu výstavy Land Art v TV Gallery 1969.



[5] Mike Heizer: *Double Negative*, 1969/1970, poušť, 1500 stop na šířku (457 m).

Walter de Maria: *Munich Earth Room*, 1968, hlína, velikost neznámá.





[6] *Jean Dibbets: Tři kruhy, 1969, tráva, velikost neznámá.*

Jean Dibbets: Upravená perspektiva, 1968, hlína, velikost neznámá.





[7] Robert Smithson, *Partially Burried Woodshed*, 1970, hlína, velikost neznámá.

Robert Smithson: *Asphalt Rundown*, 1969, asfalt, velikost neznáma.

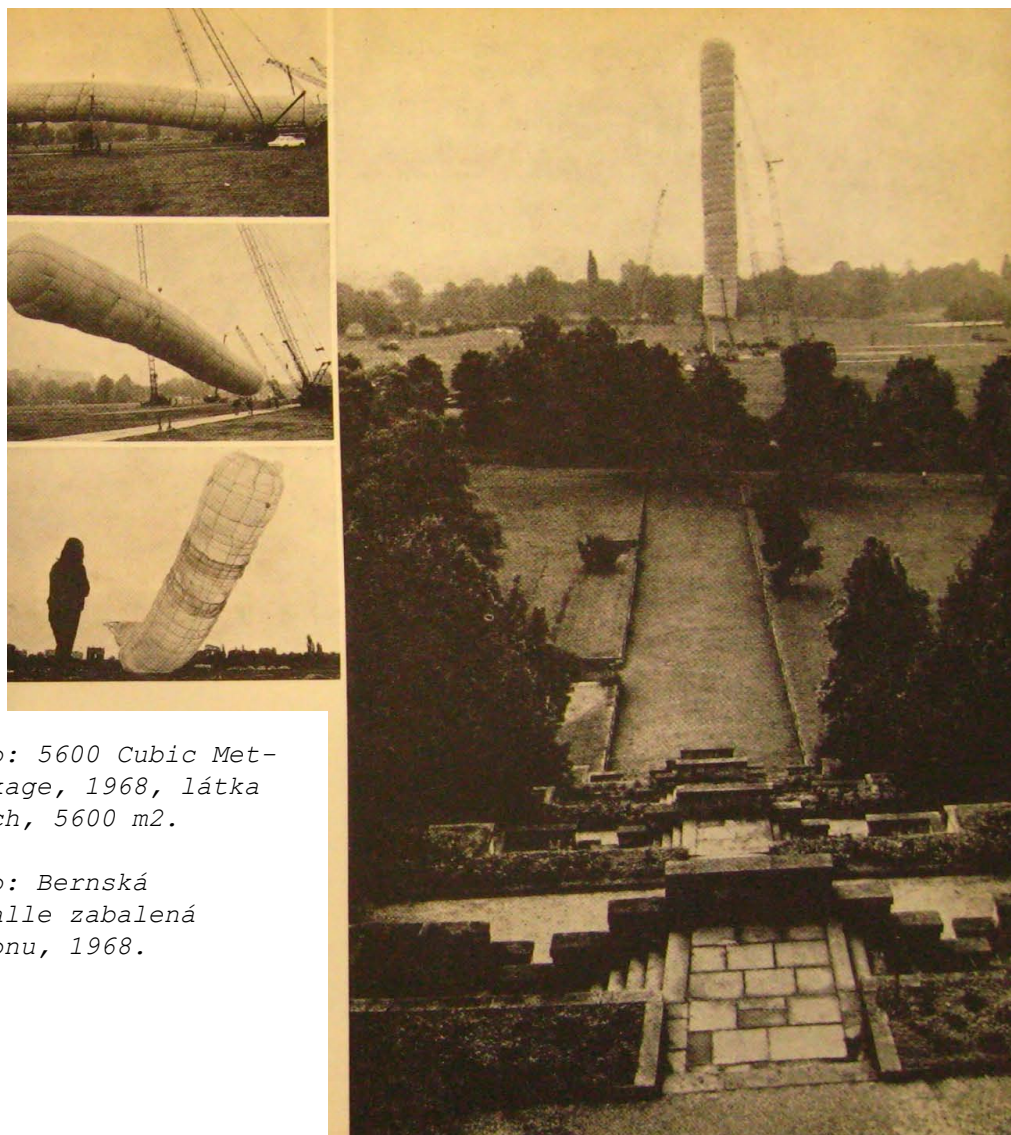




[8] Robert Smitshon: *Yucatan Mirros Displacement*, 1969,
fotografie publikované v Artforu.

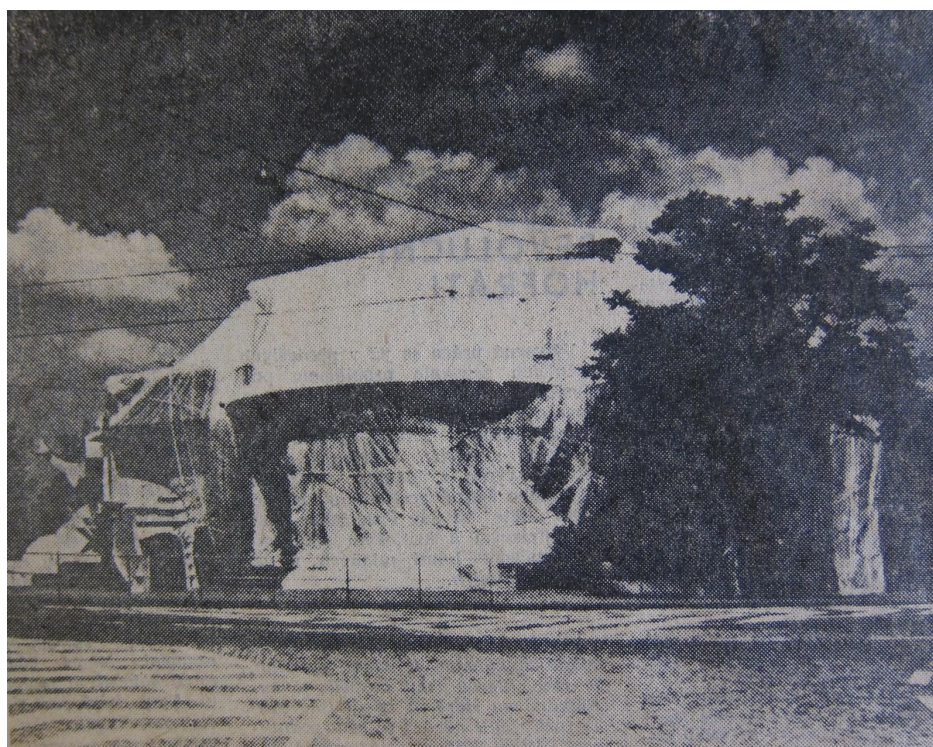
[9] Claes Oldenburg:
*Placid Civic Monu-
ment*, 1967, hlína,
200X50 cm.





[10] Christo: 5600 Cubic Metre Package, 1968, látka a vzduch, 5600 m².

Christo: Bernská Kunsthalle zabalená do nylonu, 1968.





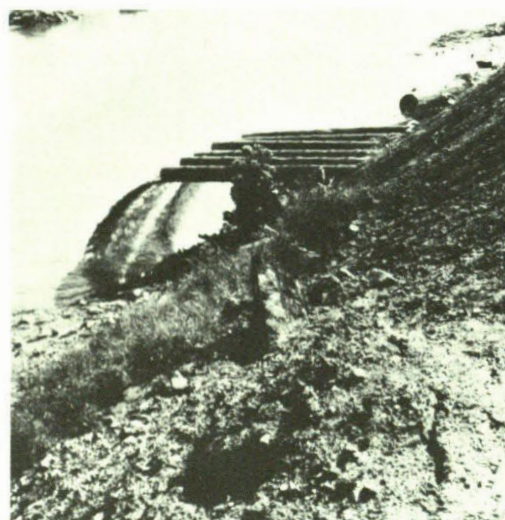
Monument with Pontoons: The Pumping Derrick.
(Photo: Robert Smithson)



The Great Pipes Monument. (Photo: Robert Smithson)

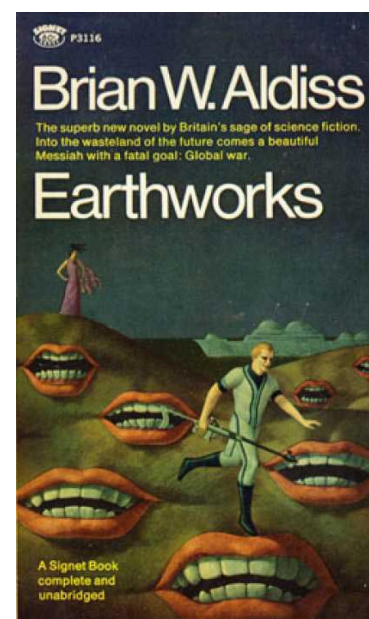


The Fountain Monument—Bird's-Eye View. (Photo: Robert Smithson)



The Fountain Monument: Side View. (Photo Robert Smithson)

[11] Robert Smithson: *Monumets of Passaic*,
1967, Fotografie v textu článku.

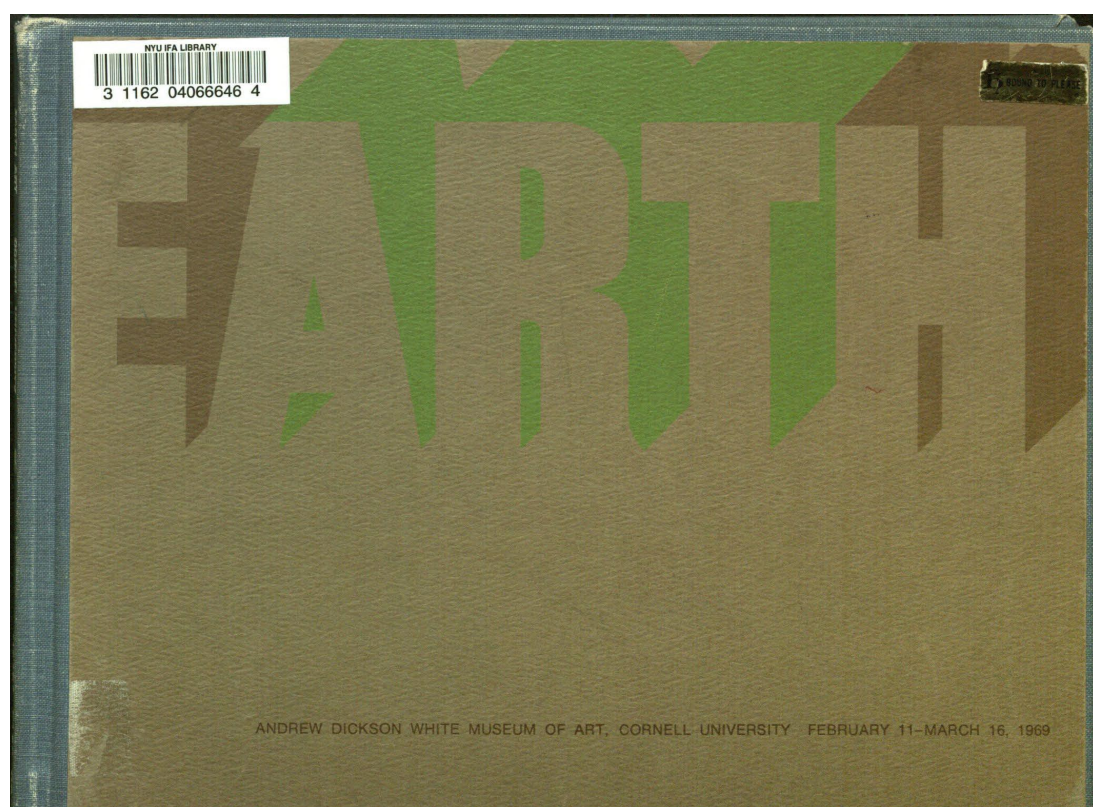


[12] Brian Aldiss: *Earthworks*, 1965, knižní obálka.



[13] Plakát výstavy *Earth Works*, 1968.

Obal katalogu výstavy *Earth Art*, 1969.





[14] Pohled do výstavy
Earth Works, Dwan
 Gallery. V popře-
 dí Robert Morris:
Earthworks, 1968,
 12 stop v průměru
 (3,6 m).

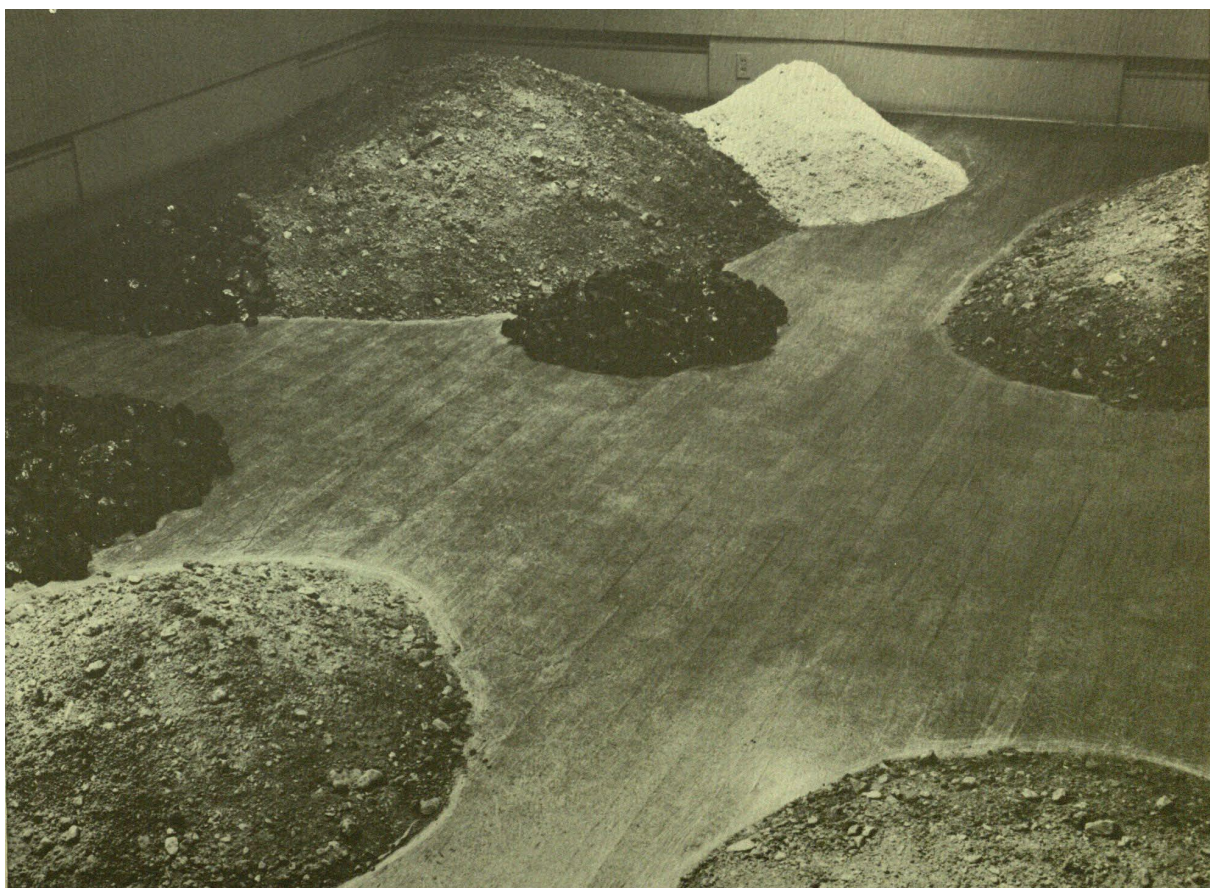
Carl Andre: *Rock
 Pile*, 1968, kame-
 ní, 168 cm vysoký.





[15] *Jean Dibbets: A Trace in the Wood, 1969, hlína, sníh, velikost neznámá*

Robert Morris: Untitled, 1969, kamení, velikost neznámá.



[16] Zorka Ságlová: Házení míčů
do rybníka Bořín, 1968,
barevné míče, velikost
neznámá.

Zorka Ságlová: Seno – Sláma,
pohled do výstavy v Galerii
Václava Špály, 1969, seno
a sláma, velikost neznámá

Zorka Ságlová: Kladení plen
u Sudoměře, 1970, pleny,
velikost neznámá.

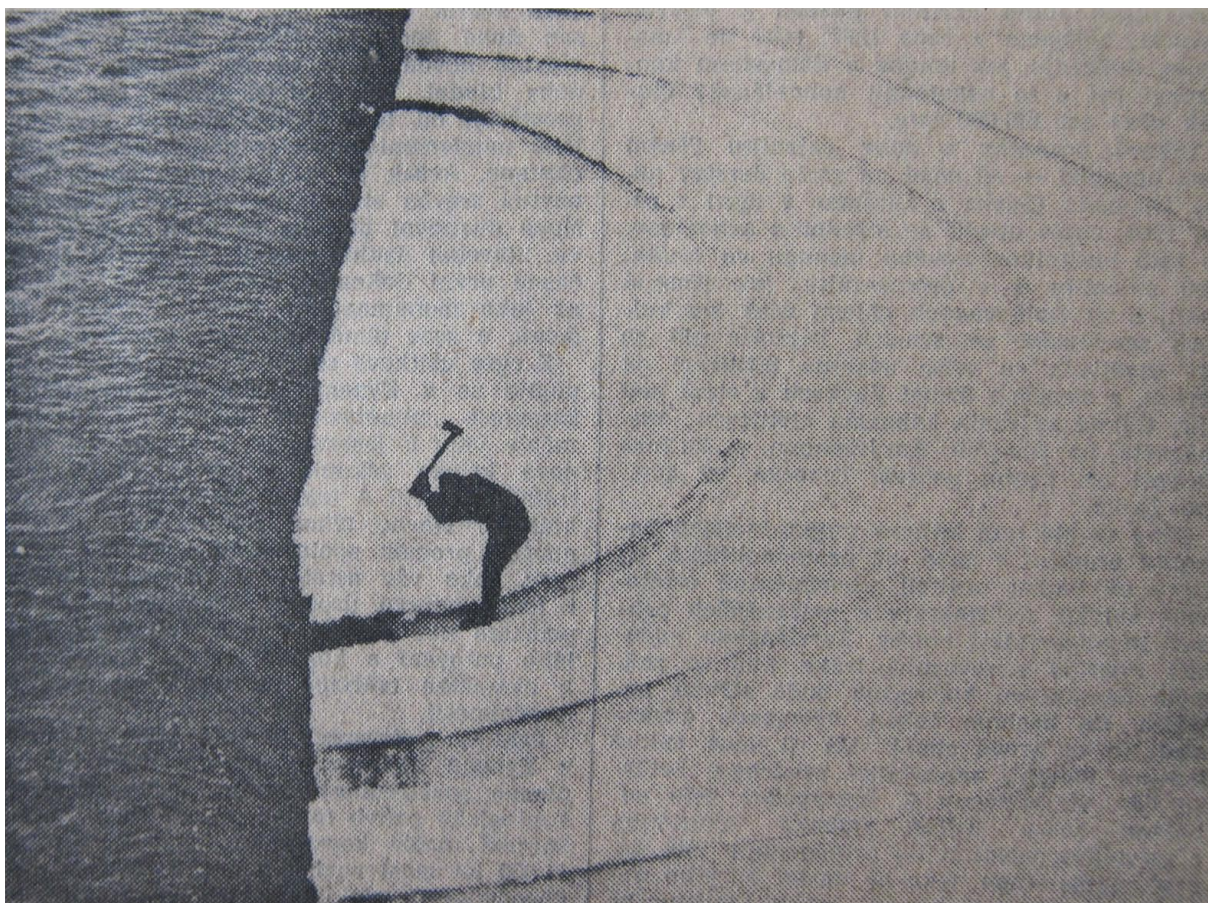




[17] Václav Cigler: *Světelná plastika*, pohled do výstavy v Galeii Václava Špály, 1970, rozměry neznámé.

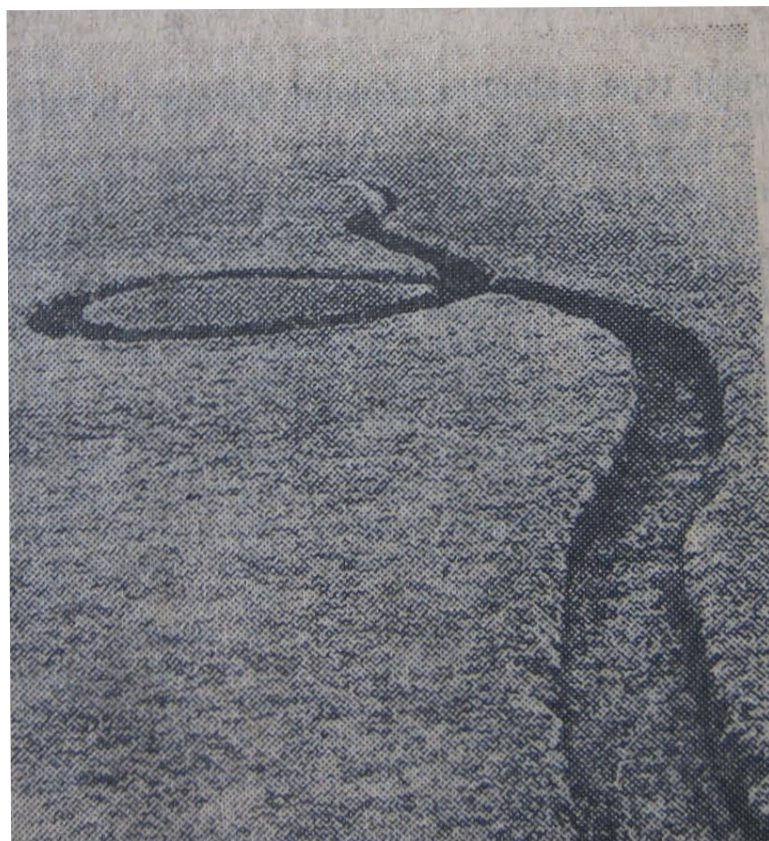


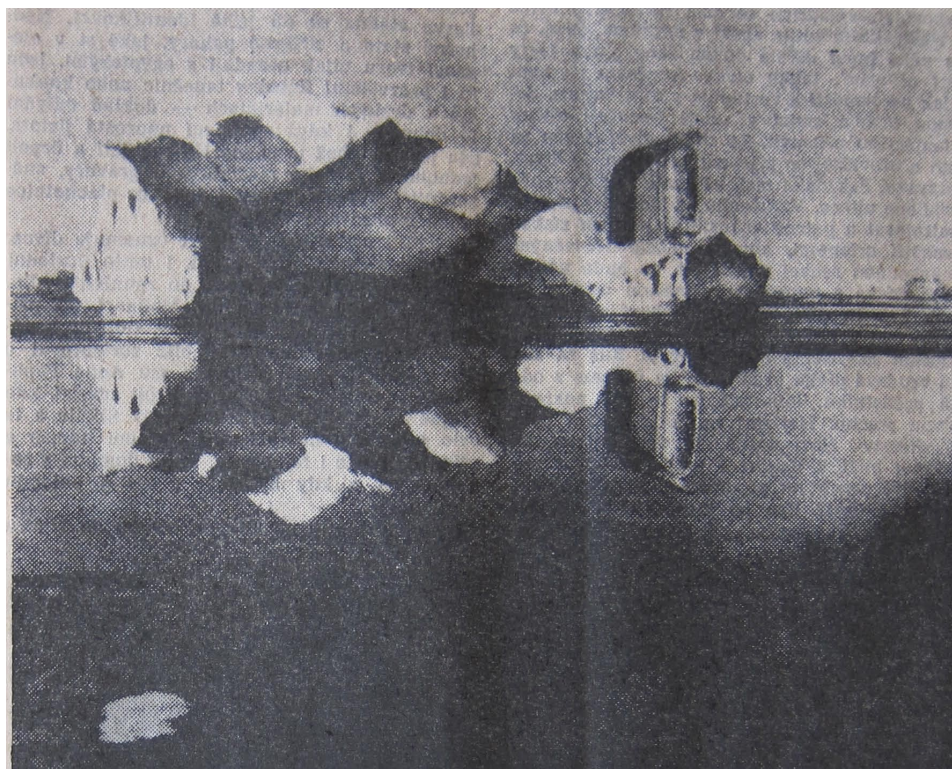
[18] Walter de Maria: *Půl míle dlouhá čára*, 1968, kresba na poušti, 1 míle.



[19] Dennis Oppenheim: *Letokruhy na zamrzlé řece sv. Jana*, 1969, led, 150 X 200 stop (46 X 61m).

Mike Heizer: *Circumflex*, 1968, hlína, více provedení, velikost neznámá.





[20] Peter Hutchinson: *Ledovec*, 1969, fotografie.



[21] Mike Heizer: *Rozptýlení č. 2.*, 1969, poušť, velikost neznámá.